

現代少女マンガにおける女性労働表象の研究  
——一九七〇～二〇一〇年代の作品を中心に——

岡本 由紀子

## 目次

凡例	5
----	---

序章	6
----	---

一節	少女マンガの定義をめぐる「混乱」	6
二節	本論における少女マンガの定義	11
三節	安野モヨコと「女の労働」	16
四節	本論の構成	19

第一部	一九七〇～二〇一〇年代の少女マンガにおける女性労働	24
-----	---------------------------	----

### 第一章 大和和紀『はいからさんが通る』論

——ウーマンリブと少女マンガの紐帯	25
-------------------	----

一節	「講談社漫画賞」と『はいからさんが通る』	25
二節	「ウーマンリブ」と「はいからさん」の親和性	29
三節	「職業婦人」としての「はいからさん」	35
四節	ミソジニーを解体する女	42
五節	後景に退く男たち	45

### 第二章 柴門ふみ『東京ラブストーリー』論

——対幻想を超越するヒロイン	52
----------------	----

一節	ふたつの『東京ラブストーリー』	52
二節	野生児／故郷喪失者の孤独	56
三節	「近代化」する女	61
四節	対幻想を超越するために	65

### 第三章 西炯子『甥の一生』論

——「甥」の労働と恋愛をめぐって	74
------------------	----

一節	見慣れない文字Ⅱ「甥」	74
二節	王道少女マンガからの逸脱	75
三節	男のような女Ⅱ「甥」	77
四節	「ふたりして／ひとりで生きて」いくこと	83

五節	少女マンガが待ち続けた三五年	88
----	----------------	----

#### 第四章 東村アキコ『主に泣いてます』論

	——「女であることの困難」を生きる	95
一節	「女であることの困難」を描くマンガ家	95
二節	「不幸美人」にとつての「不幸」とは何か	96
三節	非労働者たちの「選択縁」	102
四節	働く女たちの承認欲求	105
五節	「生きる理由」はどこにあるか	108
六節	労働のゼロ地点で生きること	115

#### 第五章 モブ化するイケメンたち

	——少女マンガの王子様像をめぐって	119
一節	弱体化するシンデレラ・ストーリー	119
二節	「イケメン」の登場と多様化	124
三節	「正統派イケメン」への「しわ寄せ」	130
四節	「残念」なイケメンたち	132

#### 第二部 安野モヨコ論 ..... 140

#### 第六章 『ハッピー・マニア』論

	——「少女マンガ」からの逃走	141
一節	「ヤング・レディース」コミックにおける〈共感〉とは何か	141
二節	「恋愛＜仕事＞」という価値観	144
三節	恋愛至上主義と結婚の否定	148
四節	孤独と対峙する女の物語	157

#### 第七章 『ジェリー イン ザ メリイゴラウンド』論

	——交錯するファッション／フィクション	162
一節	『リボンの騎士』と異性装マンガの系譜	162
二節	「男の子」の精神を享受するための異性装	166
三節	「幻」化する身体イメージ	170
四節	テキスト上の「巨大な裂け目」	175

五節 ファッション／フィクションの物語へ 177

第八章 『脂肪と言う名の服を着て』論

——一般職コミュニティにおける「ダブルバインド」 182

一節 労働意欲の希薄な女主人公 182

二節 闘争と連帯の「ダブルバインド」 184

三節 「女の労働」と「男の視線」 190

四節 ロックールームの表象するもの 192

五節 純粹培養されるセルフイメージ 195

六節 「女の労働」における「現実」に向かって 199

第九章 『働きマン』論

——「ロストジェネレーション」の「自己」とは何か 203

一節 問題設定 203

二節 「ロストジェネレーション」とは誰のことなのか 203

(1) 「ロストジェネレーション」の来歴 203

(2) 揺れ続ける「団塊ジュニア」の定義と「当事者性」 205

(3) 「自己」の不確定性 207

三節 「ロストジェネレーション」の「働きマン」松方弘子 209

(1) 分析対象について 209

(2) 「男スイッチ」の存在意義 210

(3) 前進するための「保留の思想」 215

四節 終わりにかえて——自己投影と現実解釈 217

終章

一節 各章のまとめ 222

二節 少女マンガ研究の現在と展望 226

三節 終わりに 228

初出一覧

231



## 凡例

- ・本文中の引用は「」で括る。
- ・「」で括られた引用文中に「」が出てくる場合はそのまま「」を用い、『』には改めない。
- ・マンガからセリフを引用する場合、「」でフキダシやセリフの切り替えを示し、セリフ中のスペースは原文のままとする。引用の終わりに「(○巻□頁)」の形で引用箇所を示す。
- ・引用および作品名以外の「」は、強調またはキーワードを示す。
- ・引用文中の改行は「  
」で示す。
- ・引用文中の省略は(中略)などの形で示す。
- ・引用文中の漢字は、常用漢字があるものはそれを用いた。
- ・著書・新聞・雑誌のタイトルおよび単行本化されたマンガのタイトルは『』で示す。
- ・論文・評論・新聞記事・雑誌記事および単行本化されていないマンガのタイトルは「」で示す。
- ・新聞・学術誌・紀要などの巻号については「○巻□号」に表記を統一する。どちらか一方しかない場合は「□号」と表記。「輯」は「号」に改めた。
- ・数字の扱いは、縦書きの場合は漢数字、横書きの場合はアラビア数字を用いることを基本とした。
- ・年号は西暦を用いた。

## 序章

### 一節 少女マンガの定義をめぐる「混乱」

少女マンガに関する批評・論考は「少女マンガとは何か」という問いから出発することを不可避としている。そしてその問いは、少女マンガの語から「少女」だけを抽出することで、そもそも「少女とは何か」という問いへと至り、少女という存在に関する考察を経て再び「少女マンガとは何か」という問いへと回帰する際に、ある種の「混乱」を引き起こすことになる。この「混乱」についていくつかの具体例を挙げ検証したい。たとえば岩下朋世は、手塚治虫の少女マンガ作品に関する研究『少女マンガの表現機構——ひらかれたマンガ表現史と「手塚治虫」』（二〇一三年）において「少女」という概念および少女向け媒体」という項を設け、次のように述べている。

本書が議論の対象とする「少女マンガ作品」とは、基本的に「少女向け媒体（雑誌）」に掲載されたマンガを指す。「少女マンガ作品」を単純に、「少女向けのマンガ作品」と捉えない理由は、そもそも「少女」、そしてその対立項である「少年」という概念が担ってきた歴史と関わっている（1）。

岩下はこのように述べたあと、「少女」の起源を求めて明治期まで遡り、今田恵里香『『少女』の社会史』（二〇〇七年）を参照しながら、国家による男女別学化推進と並行して雑誌メディアにおける「少年」「少女」の棲み分けが確立したことにより「少女」という概念が歴史的に構成されたと指摘している。続けて岩下は、「少女」という概念と少女雑誌・少女小説の関係性が「少女」という概念と少女マンガの関係性とどのように比較し得るかの検討に入るが、このとき、久米依子「構成される「少女」——明治期「少女小説」のジャンル形成」（二〇〇三年）を足がかりとしながら、ひとつの問題点を挙げている。それは「歴史的に構成された概念である「少女」のイメージと、実際の読者集団の実態を混同することの問題点」である。すなわち、少女小説や少女マンガに代表される、少女向けに作られた諸作品によって編成される少女メディアと、歴史的に構成された「少女」という概念との関係性に、「読者集団」としての「少女」、つまりリアルな（「生身の」と言い換えてもよい）少女読者を介在させるのは適切でないと主張しているのである。そのことについて岩下は次のように述べている。

少女マンガ論には、「読者と物語形式との密接な関係」を自明のものとし、このジ

ジャンルを論じることを通してその読者集団である「少女」について語るような言説、あるいは逆に、読者集団の実態を反映していると論者がみなすものを「少女マンガ」と捉えるような言説が少なからず見受けられる。本書で取り扱う手塚の「少女マンガ作品」を「少女向け媒体（雑誌）」に掲載されたマンガとして限定するのは、このように読者集団としての「少女」を実体化し、このジャンルを、そのような「少女」読者と密接な関係を持つ「物語形式」として捉えることにより生じる問題を回避するためである。

「読者集団としての「少女」の実体化」および少女マンガを「「少女」読者と密接な関係を持つ「物語形式」として捉えること」を問題視する岩下は、自身の論を進めるにあたり、「少女マンガ作品」を「少女向け媒体（雑誌）」に掲載されたマンガに限定すると宣言する。しかし、その宣言の直後に岩下はその宣言に関する注意を促している。

伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド』（NTT出版、二〇〇五年）においては、「少年マンガ」「少女マンガ」といったマンガにおけるジャンル分類が、基本的には「マーケットのセグメントに基づいた分類」でありながら、同時に「表現上のスタイルの分類としても機能している」ことが指摘されている（一三頁）。本論文で取り扱う手塚の少女マンガ作品は、あくまで前者に限定されるものである。しかし、先行研究においては、必ずしも前者の意味ばかりで用いられているわけではなく、両者が入り交じった形で用いられており、むしろ、後者を定義上優先的なものとして捉えているものも多い。したがって、「手塚の少女マンガ作品」以外に関する「少女マンガ」という語の用法は、本論文において必ずしも一貫していない。

岩下は、「少女マンガ」という語の用法が「一貫してない」と述べているが、これは、「少女マンガとは何か」という問いに一貫性を持たせることの困難を言明していることと同義である。岩下にとって、手塚治虫の少女マンガ作品とは「マーケットのセグメントに基づいた分類」であるところの「少女向け媒体（雑誌）」に掲載されたマンガを指すが、そのほかの少女マンガについては、語の用法が「一貫していない」のである。こうして「少女マンガとは何か」という問いは、論者自身によって脱臼させられ、一貫性を保つことを事実上断念する帰結へと至るのである。

次に、杉本章吾の『岡崎京子論 少女マンガ・都市・メディア』（二〇一二年）を取り上げる。同書は、タイトルにもあるように岡崎京子の作品研究であるが、杉本は具体的な作品論に入る前に、「少女と少女マンガ」という項を設け、「少女」および「少女

マンガ」についての考察を試みている。杉本も岩下と同じように明治期まで遡り、国家による教育制度改革（教育令による男女別学化や良妻賢母教育等）が「少年」から「少女」を分離形成し、そうした動きと連動する形で生まれた少女雑誌において「視覚を重視した誌面構成が主流になってくる」のにもなつて「雑誌の大判化が進み、少女スターのグラビアや絵物語とともに、誌面を占めるマンガの割合が増加して」いったことが後の少女マンガ興隆に繋がったと述べている。このあたりまでは、岩下の手塚治虫の少女マンガ論とほぼ同じ道筋を辿っている。しかし、続けて終戦―現代の少女マンガ史を追う杉本は、少女マンガの書き手の「ほとんどが女性」となったこと、「それも一〇代から二〇代の女性へと変化し、文化受容者ではなく文化生産者としての女性が社会的な注目を浴びるように」なつたことに注目し、少女マンガが「その生産者と受容者がともに大多数女性であるメディアとして、その輪郭を整えていった」と結論づける。つまり杉本は、「少女マンガとは何か」を考えるにあたって、リアルな少女マンガ読者の存在を排除せず、むしろ「生産者と受容者」の関係性を重視しているのである。

少女マンガにおける「生産者と受容者」の関係性を重視し、少女マンガが「読者と読者、あるいは読者と作者を結びつけ」、「読者―作者共同体」を編成する文化的装置として機能していった」と述べる杉本は、石田佐恵子「〈少女マンガ〉の文体とその方言性」（一九九二年）の少女マンガ定義を援用している。石田は、「少女向けマンガ雑誌に掲載されたマンガ作品の総称」を「少女マンガ」とし、「マンガを論ずる文章のなかで『少女マンガ』として理解され解釈の対象とされてきた作品群と、その全体的なイメージ」を〈少女マンガ〉とする二分法を採用している。ここで、「一」とへに分けられた少女マンガの差異について知るため、石井の挙げた「マンガに関する論考のなかで、あるマンガ作品が少女マンガであるとみなされるための基準」を紹介したい。

一、少女向けマンガ雑誌に掲載された作品、あるいは、その雑誌の系列単行本として出版された作品。

二、その作者が〈少女マンガ〉作者とみなされていること、あるいは、作者の〈少女性〉。

三、その作品の読者が主に〈少女〉たちであること。

四、ある特徴的な〈少女マンガ〉としての徴し（登場人物、テーマ、文体など）をもつこと（2）。

石田説においては、基準「一」が「少女マンガ」であり、基準「二」―「四」を総合したものが〈少女マンガ〉となる。石田は、この四基準を示した上で、一九六〇年代に

は各基準のあいだに「何らの矛盾も存在しなかった」が、一九七〇年代後半からは「各基準のあいだの相互矛盾が顕著になって来る」と述べている。手塚治虫の少女マンガ作品をあくまで「少女マンガ」として扱うおうとする岩下と、岡崎京子作品を（少女マンガ）として扱うおうとする杉本の差異は、この四基準が安定的な時代の作家である手塚と、相互矛盾する時代の作家である岡崎の差異であると捉えることができる。なお、岩下が、石田論文について「本書は石田とは逆向きの立場を取るものだと言えるだろう」と述べていることから、〈少女マンガ〉を是認する石田説に立脚する杉本と、あくまで「少女マンガ」だけを研究対象とする岩下の見解が相容れないことは明らかだ。

杉本は、石田の二分法を受けつつ、一九八〇年代以降に顕著になっていくのが「少女マンガ」の枠域を超えて〈少女マンガ〉が拡散・多様化していく事態であった」ことについて、以下のように述べている。

少女・女性向けマンガ雑誌の拡張・セグメント化と女性マンガ家の他ジャンルへの進出——こうしたメディア状況の変容にともない、八〇年代以降、「少女マンガ」という名称もまた複雑化・あいまい化していった。振り返れば、七〇年代まで「少女マンガ」といえば、それは少女向けのマンガ雑誌に掲載されたマンガの謂いであり、その定義に矛盾や齟齬を見出す必要はほとんどなかった。しかし、八〇年代以降、前記のメディア状況の変容により、こうした即物的な定義とはずれたかたちで「少女マンガ」は転用されていく。すなわち、レディースコミック誌、ヤングレディース誌、男性誌など、必ずしも少女を読者対象として設定されていない雑誌に掲載されたマンガが、ときに「少女マンガ」の範疇に分類され、「少女マンガ」の一部として論じられる事態が一般化していくのである（3）。

杉本は、一九八〇年代以降の少女マンガが「レディースコミック誌、ヤングレディース誌、男性誌など、必ずしも少女を読者対象として設定されていない雑誌に掲載された」という、ジャンル越境的な動きによって「少女マンガ」の定義が「転用」されていったことを「複雑化・あいまい化」という言葉で説明している。つまり、杉本にとってもまた「少女マンガとは何か」ということは一枚岩ではないのだ。

以上のことから、少女マンガを論じる際、論者は自分の選択した作家・作品に見合った少女マンガの定義を採らざるを得ず、またその定義が一貫性を持ち得ないという「混乱」とともにあるということが分かるだろう。さらに言えば、「少女マンガとは何か」という問いが引き起こす「混乱」は、「少女」という概念や実体、あるいは少女メディアというものが互いに影響し合いながらつねに変化し続けていることをわたしたちに

教えてくれる。あるひとつの絶対的な定義があると主張する方が、よほど乱暴で不正確なのだ。

こうして少女マンガが「読者―作者共同体」を編成しながら「複雑化・あいまい化」してゆく中、「女子マンガ」というジャンルが新たに登場している。「少女」ではなく「女子」の語が冠せられたマンガは、「複雑化・あいまい化」し、明確に定義することが難しくなった少女マンガに代わるジャンルであることを期待されており、当該ジャンルの創出は、「少女マンガとは何か」という問いに答えることの困難を別の形で表明していると言えるだろう。

「女子マンガ」の名が明確に打ち出されたのは、女性向け雑誌『F R a U』（講談社）二〇〇九年九月号の特集「ここが私たちのツボ 女子マンガ好きがとまらない」においてである。「女子マンガ」研究家の小田真琴が「かつての少女たち」を「女子」と呼んだ上で「絶望を知ってしまった少女たちが、現実を肯定し直すため」に「女子」として読むべきマンガの総称として掲げたのが「女子マンガ」だ（4）。この語は、ヤング・レディース誌である『C o c o h a n a』（集英社）が「トキメキのオトナ女子まんが誌」というコピーを採用するなどして人口に膾炙していった。

小田は「女子マンガ」を「たくましさと情熱を備えた、新世代のマンガ表現」であると述べている。そして「女子マンガ」として、山本鈴美香『エースをねえ！』（一九七三―八〇年）、美内すずえ『ガラスの仮面』（一九七六年―）といった有名少女マンガや、青年向け雑誌『モーニング』（講談社）に掲載された東村アキコ『ひまわりっ！健一レジェンド』（二〇〇六―一〇年）、同じく東村による育児マンガ『ママはテンパリスト』（二〇〇七―一一年）などを紹介している。発表時期や、掲載誌や、テーマなどが比較的自由であることが見て取れる。

このように、「女子マンガ」とは、ジャンル越境的な上、かなり感覚的なものと言うことができるが、しかし同時に種々雑多な作品が「出版制度上からは少女マンガを特定できない状況」において「女子マンガ」として再編成されてゆく様子は、今日の少女マンガのひとつのあり方を示唆するものとなっている。「かつての少女たち」は、大人になって少女マンガを卒業するのではなく、「女子マンガ」のカテゴリーを創出し、そこにさまざまな作品を召喚することで、引き続き少女マンガ読者であり続けようとしているのだ。このような「女子マンガ」のあり方について、増田のぞみは「『少女マンガ』と『女子マンガ』——女性向けマンガに描かれる「働く女性」のイメージ」（二〇一二年）において以下のように述べている。

「女子マンガ」はヤングレディース誌をはじめとする女性向けコミック誌に掲載さ

れた作品を指す場合が多いが、そこにとどまらない点に特徴がある。「少女向け」雑誌から「青年向け」雑誌、サブカル誌から「少年向け」雑誌まで含んでくるのである。そこに共通するのは、読者が「オトナ女子」であるという点だ。「オトナ女子マンガ」「女子マンガ」とは、作品の掲載媒体で判断されるものではなく、あくまでも読者を起点にして作られたカテゴリーと考えられる(5)。

増田の指摘は、「女子マンガ」の登場が、杉本や石田が論じたような、七〇年代後半以降の少女マンガにおける「出版制度上からは少女マンガを特定できない」「複雑化・あいまい化」した状況と分かちがたく結びついている。少女マンガが「読者―作者共同体」を編成しながらジャンル越境的に拡散している以上、「少女マンガの読者は現役の少女たち」といった、媒体と読者の単純すぎる対は、すでに成立不可能なところまで来ている。そして、「女子マンガ」の登場は、掲載媒体依存型のジャンル分けでは対応できない「少女マンガの新たな地平」が存在すること、その地平は作者・出版社サイドから読者へ一方的に与えられるものではなく、読者によって発見・開拓され得ること、それゆえに確固たる定義が困難であることを示している。

このように、少女マンガ研究は、少女マンガの定義をめぐる「混乱」を引き受けつつ、その都度「少女マンガとは何か」を問うことなしには進展し得ない。では、本論における「少女マンガとは何か」。以下に詳しく述べてゆく。

## 二節 本論における少女マンガの定義

すでに確認したように、日本の少女マンガは、明治期の男女別学化が「少年」から分離形成される形で「少女」という概念、実体、イメージ、および少女メディアを生み出すところからはじまり、そこに少女マンガというジャンルが胚胎した後は、「読者―作者共同体」を編成しながら「複雑化・あいまい化」することで極めて流動的に発展している。本論もまた、こうした歴史的背景を明らかにした先行研究に多くを拠っている。しかしながら、少女マンガの定義については、「少女」や「読者―作者共同体」といったキーワードではなく、いま一度少女マンガの「紙面そのもの」に着目したい。それは「少女」の歴史性や「読者―作者共同体」という文脈を一度括弧に入れることを意味している。その上で少女マンガの「紙面そのもの」に着目するのは、少女マンガが「複雑化・あいまい化」していてもなお、少女マンガとして認識されている(少なくとも少女マンガとそれ以外を区別しようとする意識が働く)という現実を考慮するのであれば、「紙面に描かれたもの」に改めて着目する必要があると思われるからだ。

大塚英志は「〈内面の喪失〉への回帰 少女マンガの単なるトレンドか、それとも？」（一九九一年）において、「少女まんがを少年まんがから明確に区分する表現技法上の特徴」は「絵柄の違い」という「感覚的な問題」の水準にあるのではなく「文字情報の組み立て方」にあると述べている。大塚説はまさに「紙面そのもの」に着目していると言えるだろう。大塚は、少年マンガのサンプルとして河合克敏『帯をギュッとね！』（一九八八―九五五年）、少女マンガのサンプルとして岩館真理子『まるでシャボン』（一九八六―八七年）を取り上げ、双方の文字情報を比較した後、少年マンガは、「ストーリーを説明する会話に文字情報が集中し、次に擬音の比重が高く、意識の内語に属する文字情報は殆ど用いられない」のであり、それに対して少女マンガは「会話は主人公たちの感情の説明が中心であり、それを対照化あるいは客体視する意識の内語が時には二重三重に重なりあい、後者に属する非会話的な文字情報の比重が高い」とした上で、次のようにまとめている。

少年まんがとは手書きの擬音以外の文字情報は大半がフキダシ（セリフを囲む円のことである）に収まっているが、少女まんがではフキダシの外にある文字情報が多い（中略）。フキダシの外の文字情報に表現の比重が置かれているか否かが少年まんがと少女まんがを区別する恐らくは唯一の基準なのである（6）。

本論が大塚説を評価するのは、その客観性の高さにおいてである。文字情報に着目する少女マンガの判別法は、掲載媒体依存型ではないという点において、七〇年代後半以降の少女マンガにおける「複雑化・あいまい化」に対応し得るものである。大塚説を採用すれば、「掲載媒体は成人男性向けだが作品自体は少女マンガ」といった事例を矛盾と捉えずに済む。さらに大塚説は、誰が描くのか、誰が読むのかといったことに関係なく少女マンガを判別し得る。したがって「読者―作者共同体」構成員のジェンダーを女だけに限定する必要がなく、「読者―作者共同体」が両性に向かって開かれているという現実を歪曲する危険性が低減する。あるいはまた、「少女」マンガと「女性」マンガといった形で年齢・世代によるジャンル分けを行おうとすると、グレーゾーンができたり、ジャンル間の紐帯を無視したりすることにもなりかねないが、文字情報によって少女マンガか否かを判定するのであれば、ティーンズ向けの作品から、成人女性向け作品（ここには「女子マンガ」も含まれるだろう）、あるいはボーイズラブ作品までも少女マンガという大きな括りに入れ込むことが可能となる。たとえば、ティーンズ向けに描いていた作家が、成人女性向けの作品へと越境してゆく場合などに、その越境を「断絶」として見るのではなく、「連続的な創作行為」として見ることもできるという点でも有



用性が高い。文字情報「だけ」に注目するやり方は、少女という概念および少女マンガというジャンルの歴史性やリアルな少女マンガ読者の存在を無視するかのように見えるかも知れない。しかし、むしろ文字情報に依拠する形で「少女マンガ性」を抽出することは「複雑化・あいまい化」する現代の少女マンガを把持する上で、一定の効力を持つものだ。さらに、「少女マンガ性」を担保するものが文字情報であるということは、少女マンガを文学として読み、分析・考察することを可能とする。本論が主として少女マンガの持つ文芸・文学としての側面に焦点を当てるものである以上、文字情報によって「少女マンガ性」を抽出できるということの持つ意味は大きい。

ただし、大塚説にももちろん限界はある。「複雑化・あいまい化」する以前の少女マンガは、「フキダシ」の外の文字情報に表現の比重が置かれていないからだ。たとえば、日本におけるストーリー少女マンガの第一号とも言われる、手塚治虫『リボンの騎士』（一九五三―六六年）や、手塚以前に描かれた少女マンガの中で特に人気高かったもののひとつである松本かつぢ『くるくるクルミちゃん』（一九三八―七三年）などでは、登場人物の発言および内面描写はともにフキダシの中に表現され（ときには擬音語・擬態語さえもフキダシの中で表現され）、「意識の内語」や「非会話的な文字情報」をフキダシとは別の形式で描こうとする工夫は見られない。つまり、初期少女マンガ作品群に大塚説はフィットしないのである。

しかし、本論で取り上げる作品の発表年は一九七〇年代後半―二〇一〇年代であり、すでに少女マンガは多彩な表現形式を獲得しているため、大塚説との間に齟齬をきたすことはない。したがって、文字情報によって少女マンガ性を判定することは一定の妥当性を有すると言える。以上のことから、本論では「出版制度上からは少女マンガを特定できない状況」が引き起こす少女マンガの「複雑化・あいまい化」という「混乱」を引き受けた上で、少女マンガ作品の紙面そのものに注目し、文字情報から「少女マンガとは何か」を指定することで、少女マンガの定義としたい。

なお、本論では少女マンガの中でも「女の労働」が描かれている作品を集中的に取り上げる。取り上げた作品の中には、少女マンガの一大テーマである恋愛を描きながらサイドストーリー的に労働が描かれるものもあれば、労働を中心的に描き、恋愛をサイドストーリーに据えているものもあるが、いずれの作品にも「女の労働」が描かれているという点は共通している。

先ほどから繰り返し述べているように、少女マンガは一九七〇年代後半以降、「複雑化・あいまい化」の一途を辿っている。その原因は複合的なものであり、単純化するとは慎まなければならないが、少女マンガが「複雑化・あいまい化」した理由のひとつとして「二四年組」（昭和二四年頃に生まれた女性マンガ家たちの一群を指し、「花の

「二四年組」とも呼ばれる)の存在が非常に大きいことは疑いがない。彼女たちは、少女マンガを飛躍的に発展させた。それは緻密な画面構成や劇画・イラストレーションを思わせる描画テクニクといった紙面上の進歩だけでなく、登場人物の自意識や内面の葛藤を描き、性や死といった題材を積極的に取り入れるなど、テーマ上の進歩をももたらしたのである。「二四年組」の作品は、高踏的・文学的といった言葉で評価され、「たかがマンガ」という軽視を返上させるのに十分なものであった。こうして「二四年組」および、彼女たちの影響を受けたマンガ家たちの仕事は、少女マンガというジャンルを発展させると同時に、その多岐にわたる発展によって「複雑化・あいまい化」を招くことにもなったのである。

ヤマダトモコは「二四年組」が「これまでの少女漫画を革新し、ジャンルの発展に大きく貢献した」と述べ、彼女たちに関して「広く共有されている概念」として、「SFやファンタジー的要素や、同性愛の概念を導入した」という点と「画面構成の複雑化を図るなどの技法を用いた」という点を挙げている(7)。しかしながらヤマダはそれらを二四年組の特徴とすることについて「今ひとつ決め手に欠ける気がする」と述べた後、「お母さんと子どもとか男女の関係とか」が「二四年組」以前の作家たちが描いてきたことだとすれば、「二四年組」は新しいテーマの導入や描画技術の向上といった「ジャンルや表現形式」の「革新」を通して「今ある人間関係を息苦しく思っている人たちに、こんな人間関係もあるかもよ、と提示したんじゃないか」と推測している。たとえば「二四年組」の代表的マンガ家である竹宮恵子が『風と木の詩』(一九七六―八四年)を少年同士のセックスシーンからはじめていることはあまりにも有名だが、ヤマダはこうした少年愛表象の登場が革新的だったというよりも、「必ずしも現実とは地続きじゃない、新しい人間同士の関係性を描くこと」が「二四年組」の新しさだったと述べている。

ヤマダの指摘は大変示唆に富むものであるが、「二四年組」がもたらした「ジャンルや表現形式」の「革新」は、SFや少年愛といったファンタジックな方面のみならず、読者の生きる現実根ざしたテーマにも及んだと考えられるのではないか。すなわち「お母さんと子どもとか男女の関係とか」と説明される「今ある人間関係」の発展型として「女の労働」が注目されるようになったのではないかと言いたいのだ。「二四年組」が描くSFや少年愛が「新しい人間同士の関係性」として鮮烈な印象を与える一方で、「女の労働」というテーマが深く掘り下げられることはごく少ない。しかし、たとえば「二四年組」のひとりに数えられる池田理代子『ベルサイユのばら』(一九七二―七三年)が、恋物語として読まれるのみならず、「男装の麗人」である「オスカル」の「武官」という職業選択が、連載当時の日本における女性の社会進出との影響関係において語られることから、この作品に「女の労働」というテーマが内在していることは明ら

かである。もちろん、『ベルサイユのばら』の登場を待つまでもなく、少女メディアの歴史を振り返れば、「女の労働」はずっと描かれ続けている。たとえば吉屋信子の少女小説などを見てもそれは明らかだ。しかし、それらは多くの場合、生活のために働くことを余儀なくされた少女たちを描いたものであって、労働を通じた自己実現を描いたものとは言えなかった。それに対し、オスカルというキャラクターを通して描かれる「女の労働」には、労働による自己実現はもとより、男社会で働く女の苦悩もはっきりと刻印されており、オスカルの労働が、ただ彼女の恋愛を彩るためのものではないことをはっきりと示している。このことについて、押山美知子は『少女漫画ジェンダー表象論〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ』（二〇〇七年）の中で次のように述べている。

オスカルという〈男装の少女〉キャラクターによって体现された、〈性別越境〉者としての自己は、既製の〈制度〉や価値観、すなわち男性支配からの自立と解放を目指したウーマン・リブ（女性解放運動）という時代的な潮流を背景に初めて屹立したものだと言えるだろう。男女平等意識の高まりと、女性解放が部分的にせよ進められる一方、「女性が社会に出て仕事をするのが是か非か」といったようなことが、当事者ではない男性たちによって議論され、『男性と肩を並べて社会進出しようというような女性を、僕らは抱きたいとは思わない』などといった、極めて論点的なずれた滑稽な発言が堂々とテレビなどで、知識人といわれる男性たちによって披露されたりした社会」でもあり、また「女性には、自分で選び取る自由な人生などまだない時代」であった中で、オスカルの自己像は、失われてはならない、守られなければならないものとして、神聖視されたのではないか（8）。

このように、一九七〇年代初頭に花開いた「二四年組」による少女マンガの「革新」は、目立たないがしかし確実に「女の労働」という、極めて現実的なテーマをも呼び込んでいる。振り返ってみれば、「二四年組」が登場した一九七〇年代とは、押山も指摘しているように日本におけるウーマンリブ興隆の時代と重なっている。つまり、少女マンガにおける「革新」の時代は、日本の女たちにとっての「革新」の時代でもあったのだ。そして「女の労働」というテーマは、いまもなお日本の少女マンガ界に一定の地位を確保している。とくに「ヤング・レディーズ」と呼ばれる、二十代の女性をメインターゲットとする少女マンガの一ジャンルでは、ほとんどの作品において（レベルはさまざまだが）「女の労働」が描かれているのだ（9）。

しかし、少女マンガ研究で「女の労働」に注目したものは、まだそれほど多いとは言

えない。たとえば、藤本由香里は『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』（一九九八年）で「女の労働」に関する項を設けており、本論も藤本の論に少なからぬ刺激を受けて出発しているが、同書において「女の労働」に関する項は、全体の七分の一に過ぎない（10）。あるいは川原和子の『人生の大切なことはおおむね、マンガがおしえてくれた』（二〇〇九年）も、少女マンガを多数取り上げた作品論であるが、「女の労働」を描いた作品について割かれているのは、全体の六分の一である（11）。少女マンガにおける「女の労働」は、時代とともにますます無視できないテーマとなっていくことが予想されるが、現時点で同テーマを集中的に扱った研究はかなり手薄だと言わざるを得ない。

したがって、本論では「女の労働」を描いた少女マンガ作品に注目することで、少女マンガが「女の労働」というテーマをいかに描いたか（描かなかったか）を、よりはつきりと少女マンガ史の中に跡づけてゆきたい。

### 三節 安野モヨコと「女の労働」

本論は、一九七〇年代後半～二〇一〇年代までの少女マンガ作品における「女の労働」について、文学研究の立場から分析・考察することをその主眼としているが、論の中心を担う作家として安野モヨコ（一九七一年～）を取り上げたのには、次のような理由がある。

第一に、彼女がティーンズ向けの少女マンガから、成人女性向けの「女子マンガ」、あるいは成人男性向けのマンガまで、実にさまざまな媒体で作品を発表しているということだ。「複雑化・あいまい化」する少女マンガの時代をほかならぬ安野自身が現在進行形で生きている。さらに、これだけジャンル越境的でありながら、いずれの作品もあくまで「少女マンガ性」を帯びており、しかもそのことに作家自身が自覚的であると思われるという点において、サンプルとするに相応しい作家だと考えた。

第二に、安野がさまざまな作品の中で繰り返し「女の労働」を描き続けているマンガ家であるということも、本論のテーマに添うものである。編集者（『働きマン』）や、一般職OL（『脂肪と言う名の服を着て』）、あるいはファッションモデル（『ジェリー イン ザ メリイゴラウンド』）など、女主人公たちの職業選択が多岐にわたっているという点も、分析対象として適切であると考えた。本論では取り上げる余裕を持たないが、『なかよし』（講談社）誌上で連載されていた『シュガシュガールン』（二〇〇三～〇七年）も、小中学生をメインターゲットとする「魔法少女もの」でありながら、そこに「女の労働」というテーマを潜ませている。ヒロインであるふたりの魔法少

女は、人間でいうと一〇歳（小学五年生）だが、魔界の次期女王（クイーン）の座をかけて、人間界でより多くの「ハート」（魔法で結晶化させた人間の感情）を獲得するべくバトルを繰り広げる。言うまでもなくこれは、魔界での職業選択をめぐる少女たちの戦いであり、修行と称して人間たちから回収する「ハート」は、労働による対価（貨幣）と相似関係にある。すなわち『シュガシュガルーン』には、未成年の少女たちに労働を通じた自己実現とは何かを考えさせる仕掛けがあるのだ。

以上のような理由から、本論は「安野モヨコ論」としての側面も有するが、二〇〇〇年代に入ってから、少女マンガに関する論考・批評は、安野と共に語られることの多い岡崎京子をより熱心に取り上げている。先ほど挙げた杉本章吾『岡崎京子論 少女マンガ・都市・メディア』（二〇一二年）のほかに、榎木野衣『平坦な戦場でぼくらが生き延びること 岡崎京子論』（二〇〇〇年、二〇一二年に新版刊行）、ばるばら『岡崎京子の研究』（二〇一二年）などのまとまった著作があることや、二〇一五年一月から世田谷文学館において初めてかつ大規模な「岡崎京子展」が開催されることから岡崎作品への注目度の高さは明らかであろう。岡崎がこれほど熱心に取り上げられるのは、彼女が高度資本主義における恋愛と経済を描くことに長けた作家だからである。作品の多くがバブル期に描かれているということもあり、消費社会における女たちの様態が活写されたテキストは、多くの論者を刺激してやまない。その一方で安野は岡崎との共通項を持つ作家であるように語られながらも（彼女が岡崎のアシスタントをしていた過去もこの共通項を強化するものとなっている）岡崎ほど熱心に論じられてはこなかった。それは、安野作品が経済や消費よりも、それを支える「労働」を描いていることが、岡崎作品と比較した時に「射程の狭さ」として捉えられてしまうからかも知れない。しかし、それは大きな誤解であると言わねばならない。むしろその「射程の狭さ」こそが、「労働」というテーマへの執着とも呼ぶべき関心の深さとなり、それがテキストに反映されることで現代日本における「女の労働」の内実を描き得ているのであり、そのことは、日本の少女マンガ研究において注目・評価されるべきことである。

働いていないことを否定するつもりはないんだけど、ただ、働かないことにそれぞれの事情があるのと同じように、働いている人もまたそれぞれの事情の元に働いているんだという現実を、マンガでちゃんと伝えたかった。（中略）「ガリガリ働いて何が楽しいの？」みたいな意見も世の中にはあると思うんだけど、私は声を大にして「楽しいよ！」と言いたいですね。働くって楽しいことだと思います、生きるってことだと思うから（12）。

これは安野が『働きマン』（二〇〇四年）についてのインタビューの中で語ったことである。労働に対する彼女の関心の高さは『働きマン』において非常に顕著ではあるものの、すでに見てきたように、同作に限られたものではない。そして、安野の労働への関心は、そもそも彼女が「私はやはり職業として、仕事としてマンガを描いている」と語り、「自分の家族を食わせていかなきゃいけない」から「マンガ家であることのモチベーションを下げたくない」（13）という強い意志の元に創作活動を行う「女の労働」の実践者であることと繋がっている。つまり「労働」は、安野個人にとって、そして安野作品にとっての「通奏低音」なのである。そしてその響きは確実に紙面に反映され、読者へと届けられている。したがって、岡崎京子作品に描かれた経済や消費を通して、現代日本の様相を浮かび上がらせるように、安野モヨコ作品に描かれた労働を通して、現代日本の様相を浮かび上がらせることもまた可能であるというのが本論の見立てだ。

岡崎作品と比べて安野作品への注目・評価がまだ不十分な理由をもうひとつ挙げる とすれば、それは、彼女の作品が、すぐれてエンターテインメント的であることによる。本論でも取り上げる『ハッピー・マニア』は恋愛至上主義者の物語であり、『脂肪と言 う名の服を着て』は美醜をめぐる女たちの物語であり、『ジェリー イン ザ メリイ ゴーラウンド』はファッションの物語であり、それぞれの物語が十二分に完成されているため、その深層に「女の労働」というテーマが横たわっていることに気がつくのは難しい。二〇一五年現在、『FEEL YOUNG』（祥伝社）誌上で不定期連載中の『鼻 下長紳士回顧録』も、本論の主旨に照らして言えば、娼館を舞台にセックスワーカーたちの「女の労働」を描いた作品だと評価できるが、その視点を外すと、娼婦が主人公の恋物語だということになる。一般に安野作品の中で「女の労働」を扱った作品は『働きマン』だけだと思われる傾向があるが、実際にはさまざまなレベルにおいて「女の労働」が描き込まれており、岡崎作品同様、研究の俎上に載せ検討する価値は十分にある。

以上のような理由から、本論では安野モヨコ作品を集中的に取り上げつつ、同時並行的に一九〇七〇年代後半〜二〇一〇年代までの少女マンガ作品を取り上げること、少女マンガ史における「女の労働」について複眼的に論じてゆく。マンガが絵画と文学の芸術であり、とくに少女マンガが文字情報に重きを置くジャンルであることはすでに確認した通りであるが、少女マンガが「〈世界〉」を読み、「〈私〉」を読むための、「〈関係性 のモデル〉」として機能しており、「ありそうもない経験の〈代理体験〉ではなく、現実の〈私〉やその周りの〈世界〉を、どう解釈するか」という「〈現実解釈〉」、すなわち「「これってあたし！」というかたちで、〈私〉のモデルによって自分や現実を読むための、「訓練」の場を提供」しているものである以上（14）、少女マンガは絵画

として見られるだけでなく、文学として読まれ、ときに読者の生き方に影響を与えるものでもある。そして、少女マンガに描かれた「女の労働」をめぐる物語もまた、文学作品を読むように分析・考察することができるということになる。マンガ研究は、紙面に描かれた図像を扱う「表現論」だけを指すのではない。マンガというフィクションを文学研究の視座から取り扱うというアプローチが併存することではじめて包括的なマンガ研究というものが可能になるのではないだろうか。

文学研究は、現在でも「活字」を研究するという意識が濃厚だ。しかし、私たちの日常を囲繞するメディア環境が著しく変化し、映像がその喚起力ゆえに多大な影響力を与えている現在、文学研究のあり方も変更を迫られている（15）。

これは、『ジブリの森へ——高畑勲・宮崎駿を読む「増補版」』（二〇〇八年）の一節であるが、こうした事態はアニメだけでなく、当然マンガについても言えることなのである。

#### 四節 本論の構成

本論は序章と終章を除き、全二部・九章で構成されている。

第一部では、「女の労働」に着目しながら、一九七〇年代後半～二〇一〇年代に発表された四作品を時系列的に論じた上で、それらの発展型として少女マンガにおける王子様像に関する分析を行う。第二部では、安野モヨコが一九九〇年代に発表した作品を取り上げ、少女マンガにおいて「女の労働」がどのように描かれているかを見てゆく。

第一章では、大和和紀『はいからさんが通る』（一九七五～七七年）を取り上げる。同作は、大正期の日本を舞台にした物語でありながら、そこに連載当時の日本の社会的状況を転写する構造を採っている。一九六〇年代後半のアメリカで起こった世界的な女性解放運動「ウーマンリブ」の波が日本にもやってきて、後に施行されることになる「男女雇用機会均等法」（一九八六年）にも大きな影響を与えたとされる「第一回ウーマンリブ大会」（一九七〇年）が開催されるなど、日本の七〇年代とは、女たちがいかに生きるべきかについて自分たちで考え行動しはじめた時代であると言える。そして、一九七五年に発表された同作は、女主人公が女学校を出て花嫁修業をするという大正女性の平均的なライフコースに疑問を抱き、自分の力で働く道を模索する物語となっている。同章では、過去と現在の時空を交差させつつ「女の労働」をめぐる時代の趨勢を捉えた『はいからさんが通る』を、少女マンガにおいて本格的に「女の労働」が描かれるのに

先駆けて「女の労働」というテーマを前景化した作品として評価する。

第二章では、男女雇用機会均等法施行（一九八六年）とバブル景気によって「女の労働」が追い風を受けた時代の作品として、柴門ふみ『東京ラブストーリー』（一九八九～一九九年）を取り上げる。同作には、原作であるマンガ版よりも、ドラマ版の方がはるかに有名だという事実があり、マンガ版は等閑視されがちだ。しかし、いわゆる「トレンディドラマ」として一世を風靡したドラマ版と比べると、都会的・先進的な環境との摩擦がテーマになっているマンガ版はむしろ「アンチ・トレンディ」であり、そこに見るべき点がある。バブル景気に湧いた当時の日本において、その波に乗りきれない女主人公の恋愛と労働に注目し、恋人や職業を自由に選択することの理想と現実がどのように描かれているかについて分析する。

第三章では、西炯子『甥の一生』（二〇〇八～二〇一〇年）を取り上げ、「甥」という見慣れない文字に着目しながら、女主人公の恋愛と労働について見てゆく。同作の女主人公は、大企業に勤めるエリート社員であり、本人の好むと好まざるとにかかわらず「男並みの女」というラベリングとともに生きるしかない状況に置かれている。男の愛と経済に依存しなくても生きていくことができるキャラクターを通じて見えてくるのは、少女マンガという表現形式を用いて少女マンガ的恋愛規範を乗り越えようとする営為だ。「男」でも「女」でもなく「甥」として働き生きるキャラクターを描く同作から、二〇〇〇年代以降の少女マンガのあり方を検証してゆく。

第四章では、「女の労働」の中でも「労働のゼロ地点」——「無職」であること——にスポットあて、東村アキコ『主に泣いてます』（二〇一〇～二〇一二年）を取り上げる。美貌に恵まれ、性格も良く、本来であれば王子様に見初められお姫様として幸せに暮らせるはずの女主人公が、その美貌ゆえに社会での居場所を失い、働くことさえできなくなるという逆転現象について分析する。持てる男が持たざる女を救済するという古典的なストーリーを打破するようにして、無職やそれと同等の労働力しか持たない人々による「選択縁」を頼りに無職の女が社会で生きていく様子を、少女マンガにおけるシンデレラ・ストーリーの弱体化との関連において論じる。

第五章では、「女の労働」を描いた少女マンガ作品が時代の趨勢と切り結びながら産出され続ける中で、職業選択に際して発揮される女主人公たちの主体性が、恋愛における主体性の獲得に影響を及ぼしているのではないかという仮説のもと、複数の作品を取り上げ、少女マンガにおける王子様像の変容について論じる。主体性をもって恋愛に飛び込んでゆく女主人公たちの登場によって、王子様像に単一のアイデンティティを付与する必要がなくなった日本の少女マンガ界が、実に多種多様な男たちを作品に登場させている様態を「モブ化」（人が大勢あつまり群衆化する様子）と名付け、テーマや描画



技術の進化や細分化によって「複雑化・あいまい化」する少女マンガが、男たちの魅力というものをどのように変化させているのかについて考察する。

第六章からは、第二部として、安野モヨコの作品を取り上げる。第六章では、『ハッピー・マニア』（一九九五～二〇〇一年）を取り上げる。同作は、仕事の続かない女主人公が過剰なまでの恋愛至上主義を掲げ「ふるえるようなしあわせ」を求める物語であり、作中では仕事より恋愛を優先させるという価値基準が繰り返し提示される。しかし、これほど古典的・典型的な少女マンガ的恋愛規範を備えたキャラクター（恋に恋する女）を用意しながら、同作は恋愛から結婚への単線的なライフコースを拒否するという帰結を迎える。この「ねじれ」に着目し、同作が少女マンガの枠組みを利用して、少女マンガ的な価値規範そのものからの逃走をはかっている点について明らかにする。また、主人公たちが就職氷河期に社会人となった世代であることにも配慮しながら、恋愛至上主義者が恋愛と労働の関係をどのように調整しているのかについても論じる。

第七章では、少女マンガの歴史の中で繰り返し描かれてきた「異性装」の系譜に着目しつつ『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』（一九九六～九八年）の分析を行う。男装の女性ファッションモデルと女装の男性ファッションモデルである双子のきょうだいが登場する同作において、主人公がモデル業を通じてファッション＝言語とどのように付き合っているのかについて考察するとともに、ファッションによる身体イメージの再編成を繰り返すことによって主人公の身体がフィクショナルなものになっていくプロセスを確認した後、そのプロセスが作品自体のフィクション性を露悪的に暴き立てようとする展開へと接続してゆくことが、同作を非常に特異な作品たらしめている点について論じる。

第八章では、『脂肪と言う名の服を着て』（一九九六～九七年）を取り上げ、企業的一般職に従事するOLたちの労働がどのように表象されているのかについて論じる。「女の労働」をめぐる理想と現実にさまざまな変化がもたらされた一九九〇年代において、労働意欲の希薄なOLを主人公に据えたこの物語は、仕事を通じた自己実現という「理想」ではなく、女同士で連帯と闘争を繰り返しながら男たちの労働を下支えしなければならぬという、一般職OLの暗澹たる「現実」を冷徹な筆致で描いている。その点を踏まえた上で、同作を男を活動の主体とするジェンダー秩序と「女の労働」との関係を考える上で非常に示唆に富むものであると評価した。

第九章では、『ロストジェネレーション（ロスジェネ）』の「自己」に焦点を当て、『働きマン』（二〇〇四年）を分析する。ロスジェネにとつての「自己」が、未来の目標から遡及的に確定される不安定・不確定なものであることを確認した上で、ロスジェネである同作の女主人公が、自己の不確定性をどのように扱っているか（あるいは扱いあ

ぐねているか)を、彼女の労働を通じて検証する。また、先行論において指摘されている、少女マンガが「組織の中の仕事」「社会の中での仕事」を描く際に成人男性向けマンガほどの説得力を持たないという脆弱性を同作がどのように乗り越えているかについても論じる。

以上のように、本論は、「女の労働」がどのように描かれているかを分析することによって、少女マンガというジャンルがどのように変容しつつあるのかを明らかにするものである。社会の理想と現実の双方を描き出し、読者の欲望を受け容れつつ新たな欲望を供給する装置でもある少女マンガは、社会的・文化的な諸事象と切り結びつつ、フィクショナルな作品の中に極めてリアルな共感の種を植え付ながら、進化・深化し続けるメディアだ。本論ではそのメディアに「女の労働」という視座を与え、できる限りの考察を試みるものである。

#### 〔注〕

- (1) 岩下朋世「序章 手塚少女マンガ作品をめぐる空白——本書の目的と構成」『少女マンガの表現機構——ひらかれたマンガ表現史と「手塚治虫」』NTT出版、二〇一三年七月)
- (2) 石井佐恵子「〈少女マンガ〉の文体とその方言性」(『コミックメディア 柔らかな情報装置としてのマンガ』NTT出版、一九九二年一二月)
- (3) 杉本章吾「序章」(『岡崎京子論 少女マンガ・都市・メディア』新曜社、二〇一二年一〇月)
- (4) 小田真琴「いかにして「女子マンガ」は生まれたか？」(『F R a U』四〇六号、講談社、二〇〇九年九月)。なお、「女子マンガ」特集は一年後の二〇一〇年九月号に「女子マンガ好きがとまらない! 恋愛よりも面白い! 「恋愛マンガ」と名を変えて再登場している」(『F R a U』四一九号、講談社、二〇一〇年九月)。
- (5) 増田のぞみ「第四章 「少女マンガ」と「女子マンガ」——女性向けマンガに描かれる「働く女性」のイメージ」(馬場伸彦・池田太臣編『「女子」の時代!』青弓社、二〇一二年四月)
- (6) 大塚英志「〈内面の喪失〉への回帰 少女マンガの単なるトレンドか、それとも?」(『i m a g o』二巻一〇号、青土社、一九九一年一〇月)
- (7) ヤマダトモコ「新しい「本流」と漫画表現の地平線」(『小説トリッパー』一一八巻四三号、朝日新聞出版、二〇一三年九月)
- (8) 押山美知子「第三章 〈男装の少女〉の成長——池田理代子『ベルサイユのばら』」

（『少女マンガジェンダー表象論——〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ』彩流社、二〇〇七年二月）

（9）これは一例に過ぎないが、ヤング・レディース雑誌のひとつ『Cocohana』（集英社）の二〇一四年八月号に掲載された全一七作品のうち（ストーリーマンガのみ、コラムやエッセイマンガは除く）「女の労働」に関する描写があるものは、一〇作品に上る。

（10）藤本由香里『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』（学陽書房、一九九八年三月）は、全一四章のうち「お仕事！」「女性総合職、逆転ホームラン？」の二章が「女の労働」についての章である。そのほかには、恋愛、性描写、家族、トランスジェンダー、生殖などがテーマとして取り上げられている。

（11）川原和子『人生の大切なことはおおむね、マンガがおしえてくれた』（NTT出版、二〇〇九年三月）では、全六章のうち「第三章 女子の自立とか自由とか。……働くだけが自立じゃない、のかも。」が「女の労働」についての章である。そのほかには、恋愛、家族、結婚、ボーイズラブなどがテーマとして取り上げられている。

（12）「安野モヨコインタビュー」自己満足のためのマンガは描きたくない」（『Quick Japan』五九号、太田出版、二〇〇五年三月）

（13）「安野モヨコロングインタビュー」（『CONTINUE』三〇号、太田出版、二〇〇六年一〇月）

（14）宮台真司・石原英樹・大塚明子「第一章 少女メディアのコミュニケーション」（『増補 サブカルチャー神話解体——少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』筑摩書房、二〇〇七年二月）には、一九七三年以降「〈私〉を読むためのモデルとしての少女マンガ」が「増殖」したとの指摘がある。「メディアを通じたモデルの習得度の差が、人間関係での優位・劣位に直結する」ため、少女マンガは恋愛だけでなく、家庭や職場の人間関係をシミュレートするメディアとしても機能していたことになる。とくに、男女雇用機会均等法などによって、国家レベルで「女の労働」が変容する時代において、少女マンガが職場や仕事に恋物語を彩るための小道具以上の意味を付与し、労働を通じて自己実現を目指す女主人公を描いたことは、「女の労働」を描いた少女マンガが単なる娯楽のための消費物ではなく、現実を生きるためのマニュアルとしての側面を持っていたことを示すものである。

（15）米村みゆき「本書のねらい」（『ジブリの森へ——高畑勲・宮崎駿を読む「増補版」』森話社、二〇〇八年四月）

## 第一部

一九七〇～二〇一〇年代の少女マンガにおける女性労働

## 第一章 大和和紀『はいからさんが通る』論

### ——ウーマンリブと少女マンガの紐帯

#### 一節 「講談社漫画賞」と『はいからさんが通る』

「講談社漫画賞」（一九七七年）には、前身となる賞がふたつある。そのひとつは、一九五九年に創業五〇周年事業として立ち上げられた「講談社児童まんが賞」（一九六〇～六九年）である（1）。そしてもうひとつは、講談社児童まんが賞を引き継ぐ形でスタートした「講談社出版文化賞 児童まんが部門」（一九七〇～七六年）である。この二賞を経て「講談社漫画賞」は生まれた。

同賞は現在、「児童部門」「少年部門」「少女部門」「一般部門」の四部門に分かれているが、第一回の時点では「少年部門」「少女部門」の二部門のみであった。第一回受賞作品は、少年部門が手塚治虫の『ブラックジャック』（秋田書店）と『三つ目が通る』（講談社）。少女部門は、いがらしゆみこ／水木杏子『キャンディ・キャンディ』（講談社）大和和紀『はいからさんが通る』（講談社）の二作品である。過去の二賞が、少年・少女のジャンルを設けず受賞作を選出していたのに対し、講談社漫画賞は、第一回から少年・少女のジャンル分けを行っている。このことにより、少年・青年向けマンガの受賞率が高いというそれまでの傾向が是正され、継続的に少女マンガを評価する流れが生まれたと言える（2）。

そして、「講談社児童まんが賞」と「講談社出版文化賞 児童まんが部門」が一回につき一作品の受賞を原則とし、しかも受賞作が少年・青年向けマンガに偏りがちであったことを考えると、「講談社漫画賞」が少年・少女の二部門を設けた上、各部門で複数の作品を表彰していることは、日本の出版文化におけるマンガの興隆を反映するものである。事実、一九六八年に公称発行部数十五万部で創刊された『少年ジャンプ』（集英社、のちの『週刊少年ジャンプ』）はわずか三年で一〇〇万部に達し、七三年にはライバル誌の『週刊少年マガジン』（講談社）を追い抜いてマンガ雑誌の売り上げで首位に立つなど、少年マンガは活気づいていた。

活気づいていたのは『ジャンプ』や『マガジン』だけではない。少女マンガも創刊ラッシュという形で好況を呈していた。六〇年代末から七〇年代にかけて創刊された主要なものだけ見ても、かなりの数がある。

一九六八年『少女コミック』（小学館）、『週刊セブンティーン』（集英社）

一九六九年『りぼんコミック』『別冊セブンティーン』（ともに集英社）

- 一九七〇年『別冊少女コミック』（小学館）  
一九七四年『花とゆめ』（白泉社）  
一九七五年『プリンセス』（秋田書店）、『りぼんデラックス』（集英社）、『月刊 m i  
m i』（講談社）  
一九七六年『LaLa』（白泉社）『リリカ』（サンリオ）  
一九七七年『プチコミック』『ちゃお』（ともに小学館）  
一九七八年『JUNE』（サン出版、のちにマガジン・マガジン社）、『ぶけ』（集  
英社）

これだけの少女マンガ雑誌が創刊されていることから、六〇年代末から七〇年代のマンガ出版事業に勢いがあつたことが窺い知れるだろう。

六〇年代末からはじまる少女マンガ創刊ラッシュは、日本近代において「子ども」雑誌が性別分化を遂げ、「少女」のための雑誌を数多く創刊するに至った経緯を思い起こさせる。たとえば今田絵里香は、少女雑誌が大量に生み出されていくプロセスについて、明治時代に創刊された日本初の子ども向け投書雑誌『穎才新誌』（3）を中心に据えながら次のような分析を行っている。

『穎才新誌』終巻とともに「少年」・「少女」創出の舞台は少年少女雑誌へ移行する。最初に「少年」を掲げて登場した『少年園』には、女子を排除する態度は見られず、女子投稿者も書簡文と短歌に偏るものの存在したと言われている（久米「一九九四」）。しかし一八九五（明治二八）年一月に創刊された『少年世界』は、創刊間もない頃に *youth's world* という英訳をつけ、男女の別を設けていなかったものの、一八九五年九月号以降、「少女」という欄を設けて女子の分化を目論んでいる。結果として一九〇二（明治三五）年四月創刊の『少女界』（金港堂書籍）を皮切りに「少女」という語を冠した雑誌が大量に生み出されていくことになった。つまり『穎才新誌』において誕生した「少年」・「少女」という表象はその後全国規模の少年少女雑誌のタイトルに掲げられ、日本中に広まっていくことになるのであった（4）。

今田の指摘は、『穎才新誌』における「少年」・「少女」表象が、一八九八年の終刊以降、「少年」・「少女」の語を冠する別々の雑誌の刊行へと連なっていたことを教えてくれる。続けて今田は、こうした子ども雑誌の性別分化と教育制度（男女別学化）の間に「循環過程」があることを指摘する。

男女別学化は男子と女子をまったく別の存在として育成していき、性別雑誌の需要を創出する。こうして生み出された性別雑誌によって、女子投稿者及び女子読者は少女雑誌に移動していく。逆に性別雑誌は「少年」・「少女」というジェンダー・アイデンティティを人々の間に広め、イメージ、ライフスタイル、嗜好などについての男女差を描き出し、宣伝していく。これによって男女別学化を支えていくのである（5）。

「性別雑誌の需要を創出する」ことによって購読層と目されている人々が「少年」・「少女」向けの各雑誌へと移動し、それにもなつて雑誌に描かれた「イメージ、ライフスタイル、嗜好などについての男女差」が読書行為を通じて還元され、ジェンダー・アイデンティティに影響を及ぼす。この一連の流れは、六〇年代末からはじまった少女マンガの創刊ラッシュ、講談社漫画賞における少女部門の設立、やがて顕在化する少女マンガの「マニユアル化」（6）といった事象を生み出す流れと類似している。「子ども向け」としてひと括りにするのではなく、少年向け・少女向けのマンガ雑誌が別々に作られることで、少女雑誌同様、少女マンガも読者の移動や読書行為を通じたジェンダー・アイデンティティの拡散・強化を引き起こしたからだ。ただし、マンガ雑誌における性別分画は、男女別学化のような教育改革ではなく、「女性読者層の発見と拡大」に端を発している。このことについては、米沢嘉博による以下の記述が参考になるだろう。

読者達の年齢は確かに上がっていた。『別冊マーガレット』のうたい文句が「小学生からOLまで」になつたのは、昭和四六年頃のことだが、やつと高校生の少女の場として学園を確保したと思ったら、次には職場を舞台に、働く「少女」を描き始めたのも同じ頃だった。それは、少女マンガを継続して読む少女（女性）を雑誌側が認めたことでもあった（7）。

六〇年代末から少女マンガの創刊ラッシュがはじまり、七一年に『別冊マーガレット』のうたい文句が「小学生からOLまで」に変更されたことが意味するのは、少年・少女の切り分けによる少女読者の獲得と、少女マンガの読者層に年齢的な広がりがあることの発見である。少女マンガは「小学生」で卒業するものではなくなり、「OL」たちが読むもの（読んでも構わないもの）になつたのである。したがって、日本におけるマンガ雑誌の性別分画やそれに伴う少女マンガの創刊ラッシュ、あるいは「講談社漫画賞」における少年・少女部門の創設には、現役少女と元少女の双方を読者として想定するジ

ヤンル意識が働くことになる。また、『別冊マーガレット』において元少女たちが主婦ではなく「OL」とされていることは、少女マンガと「女の労働」というテーマとの接近を示すものである。米沢も指摘するように、うたい文句の変更と少女マンガが「職場を舞台に、働く「少女」を描き始めた」のは「同じ頃だった」であり、リアリティがどれほどあったかは措くとしても、六〇年代末から七〇年代にかけての少女マンガには、間違いなく「労働する女」である読者と、「女の労働」というテーマとが関わりを持ちはじめていたのだ。そして、第一回「講談社漫画賞」の少女部門に選ばれた二作品、とくに大和和紀（一九四八年〜）の『はいからさんが通る』は、こうした時代状況を極めて鮮やかに捉えた作品である。

本章が『キャンディ・キャンディ』ではなく『はいからさんが通る』を分析の対象とするのは、同作が大正期の日本を舞台に、女学生のライフコースを描いているという点において、外国を舞台とし、外国人少女を主人公に据える『キャンディ・キャンディ』よりも日本の社会状況との親和性が高い作品だと見なしたためだ。『キャンディ・キャンディ』は、水木杏子（一九四九年〜）が原作を、いがらしゆみこ（一九五〇年〜）がマンガを手がけた作品だが、コンセプトを決める際に海外の少女小説を参考にしたことがこれまでの調査ですでに分かっている。水木がジーン・ウェブスター『あしながおじさん』、マンガ担当のいがらしルイーザ・メイ・オルコット『ローズの季節』、そして担当編集者の清水満郎がアニメ『アルプスの少女ハイジ』といった作品を挙げ、それらのエッセンスを作品に織り込んでいったという（8）。いがらし自身も次のように語っている。

あの頃、アニメの『アルプスの少女ハイジ』が大変人気がありました。担当の編集さんも『娘が夢中になってるので一緒に見たところ、実に心が洗われるんだ』と言われて、それで、ああいうのをやろうという話になったんです。（中略）「／」私はオルコットの『ローズの季節』が大好きで、主人公をいこの男の子たちがバグパイプを奏でながら迎えるという場面がとても印象的だったんです。（中略）原作を水木杏子先生にお願いしたのは、先生が書きになる少女小説の世界がとても好きだったからです。水木先生も『ハイジ』などが大好きで、年齢も近くて、話もよく合ったんですね。私のイメージや要望も聞いて戴いて、二人三脚が始まりました（9）。

このように、『キャンディ・キャンディ』には海外少女小説群の影響が色濃い。したがって本章では、大正期の日本を舞台に女主人公の恋愛と労働を描いた『はいからさん



が通る』を題材に、一九七〇年代の少女マンガが男女の恋物語と「女の労働」をどのように融合させ得たか（させ得なかったのか）について見てゆくことにしたい。

## 二節 「ウーマンリブ」と「はいからさん」の親和性

第一回「講談社漫画賞」の少女部門に選出された『キャンディ・キャンディ』と『はいからさんが通る』はいずれも「働く女の物語」として読むことのできる作品である。『キャンディ・キャンディ』には、孤児だった「キャンディ」（キャンデイス・ハワイト）が成長し、やがて看護婦として働くまでのプロセスが描かれている。また、『はいからさんが通る』は、幼くして母親を亡くした女学生の「花村紅緒」が、女性編集者として働くシーンに多くの紙数が割かれている。どちらの作品も、男女の恋物語を基調としつつ、守ってくれる人（親やパートナー）を喪った女主人公が自分の仕事を手に入れるというサイドストーリーを描いている点で共通している。しかもその労働は、恋愛を引き立てるための小道具の位置に留まるものではなく、より重要な意味を付与されている。換言すれば、女主人公の自己実現のための手段として労働が重要な位置を占めているのだ。

米沢嘉博は『サインはV!』（『少女フレンド』（講談社）誌上において一九六八年から連載開始され、同時期にテレビドラマ化もされたヒット作）以前の少女マンガについて、女主人公が「少女達の夢」である「花形職業」に就く目的は「ロマンスの舞台」を用意することであって「女性が生きていくこと、成長していくことを職業と結びつける動きはなかった」と述べているが（10）、『サインはV!』から約一〇年後の作品である『キャンディ・キャンディ』『はいからさんが通る』は、女の労働というものを意識的かつ微細に描き出そうとしている。とくに『はいからさんが通る』からは、米沢のいう「女性が生きていくこと、成長していくことを職業と結びつける動き」を描こうとする作者の意識をよりはっきりと掬い上げることができる。



【図1】大和和紀『はいからさんが通る』1  
講談社漫画文庫、1995年6月、7頁

『はいからさんが通る』は『少女フレンド』（講談社）誌上で一九七五年七号から一九七七年一〇号まで連載されたのち、単行本化・文庫本化を経て、今日に至るまで読み継がれている大和

和紀の代表作である。単行本の発行部数は一千万部を超えており、文字通りの大ヒットマンガだ（11）。マンガを原作とするメディアミックスもさかんで、これまでにアニメや映画、演劇、テレビドラマとして繰り返し変奏されており、原作を読んだことがない人でもタイトルやあらすじを知っている作品のひとつに挙げられるだろう（12）。

物語は、十七歳の女学生「紅緒」をがさつなお転婆娘として描くところからはじまっている。作品冒頭で幼なじみの男子「蘭丸」と剣道の稽古をしている紅緒は、圧倒的な強さで彼を降参させてしまう。「男ならあたしからせめて一本でもとつたらどう?」（一巻六頁）「もうまいったの?／もう……だらしなったら蘭丸!」（一巻七頁）という紅

緒の言葉からも、男勝りなキャラクターがよく分かる【図1】。さらに、蘭丸が将来歌舞伎役者、しかも女形になることが決まっているため、彼らは「男のような紅緒と女のような蘭丸」というコントラストを描くことになり、紅緒の男性的なキャラクターはさらに強調されることとなる。やがて蘭丸との剣道の稽古が終わると、紅緒は自転車に乗って女学校へ向かう。彼女は、ハーフブーツにえび茶色の袴、頭にはリボンを飾り、自転車に乗って出かけてゆく。「はいから」は、高い襟を意味する「ハイカラー」を語源とし、西洋風のファッションやライフスタイル、およびそれらを取り入れている人物を指す言葉であるが、西洋のアイテムを取り入れた紅緒の通学スタイルは、まさしく「はいからさん」としての要件を備えるものである。だが、通学途中の紅緒は毛虫に驚いて自転車から転げ落ちてしまう。そしてそこに現れるのが「伊集院忍」である。彼は後に彼女の婚約者であることが判明する若き陸軍少尉だ。つまり、はいからな女の無様な姿を男が目撃するのである。この時点ではまだ紅緒も忍も目の前にいる人物が婚約相手だとは知らないため、両者のコミュニケーションに恥じらいや遠慮などは見られず、むしろ率直すぎるほど率直な会話が展開される。忍は「まあ女だてらにのれもせぬのに自転車



【図2】大和和紀『はいからさんが通る 1』  
講談社漫画文庫、1995年6月、14頁

車などといきがるなという意味」（一巻一二頁）の戯れ歌を歌った後、転んでしまった紅緒に手を貸し立たせようとするが、紅緒は自分が嗤われたことに腹を立て、忍に平手打ちを食らわせる。「あ：あなたのような人がいるから日本女性の地位は向上しないんだわ!」（一巻一四頁）という捨て台詞とともに去っていく紅緒の後姿を見送りながら、忍は以下のように内語する。

なんだあのハイカラ女学生……?／もしや青鞥とかいうウーマンリブの一味かしらん／いやだいやだよハイカラさんはいやだよ（一巻一四頁）【図2】

青鞜・ウーマンリブ・ハイカラさんといったキーワードが一気に出てくることで、紅緒のキャラクターはいよいよはつきりしてくる。彼女はがさつで男勝りなだけではなく、西洋の思想・風俗を取り入れる進歩的なキャラクターなのだ。

こうした紅緒のキャラクターは、女学校での行動によってますます強調されてゆく。紅緒の通う「跡無女學館」は、教室に「婦道一途」の標語が掲げられている女学校であり、さまざまな言葉で話しながら裁縫を教える女教師がいる。つまり極めて保守的な空間なのだ。女教師は、裁縫の宿題を三週連続で忘れた紅緒を叱ったあと、次のように言う。

みなさま！／あのようにではとうてい日本国のよき妻よき母になることは不可能です！／行儀作法花嫁修業その他もろもろ百般！／女子としてはずかしくない教養を身につけそしてよき殿方に見いだされ／かがやく日本の花となるのです！（二巻一八頁）



【図3】大和和紀『はいからさんが通る 1』  
講談社漫画文庫、1995年6月、19頁

幼なじみの蘭丸、婚約者の忍、裁縫の教師。彼らの存在は、紅緒の進歩的ないからさんぶりを浮き彫りにすると同時に、彼女の先進性がまだ完全には受け入れられていないことを表す役目を担っ

ている。たとえば、忍の前で自転車から転げ落ちるシーンは、進歩的な自分というものに馴染み切れていない紅緒の未熟さを表象していると言っていだろう。ブーツやリボンや自転車といったはいからな諸装備がまだ紅緒自身とうまく融合していないその様子が転倒という形で表現されているのだ。また、「わたしだって算術や理科のほうが好きというより好きなんだ！」（二巻二二頁）と裁縫の上達に意義を見出さないことも、進歩的であるがゆえの主義主張ではなく、単なる怠慢であると教師に叱責されてしまうが、これも彼女の未熟さの現れだ。このように、進歩的であろうとする一七歳の女子と周囲の人間との間で引き起こされる思想的な摩擦を十全に描き出したところで、ひとりの少女「北小路環」が登場する。彼女は紅緒のクラスメイトだ。華族の娘であり、大変な美貌の持ち主でもある彼女は、教員から「学術優秀」だと言われているが、その彼女が教員の前で紅緒を擁護するのである。

わたくしたちはひとりの人間として女性としてひとりの殿方をえらぶのです／平塚らいちよう先生もそう申されています／原始　女性は実に太陽であった／真正の人であった／いま　女性は何月である／他によって生き他の光によってかがやく……／わたしたちは殿方にえらばれるのではなく／わたしたちが殿方をえらぶのです／そのための勉強ならいくらでもいたします（一巻一九―二〇頁）【図3】

雑誌『青鞥』の発刊に際して発表された平塚らいてうの「原始<sup>ママ</sup>　女性は実に太陽であった」からはじまる一節を引用しながら、環は女の自主自律を訴える。この発言に対し、教師は「バチあたりの思想かぶれ」（一巻二〇頁）と怒り出すが、環はまったく意に介さない。それどころか環は紅緒に「わたしは親のきめた縁談で見も知らない男のところへとつぐなんてまっぴら」（一巻二〇頁）と語り、複数の男性と「おデート」（一巻二三頁）を繰り返して、「いくら頭がよくても大学へはいけない」（一巻二〇頁）ことに不平を漏らしさえする。環はまさに「新しい女」であり、自身が進歩的な女であることを、紅緒よりもさらにはつきりと自覚している。

強いんだなあ環は……／それでいて美しくてかしこくて……／同性ながらあたし……あこがれちゃう（一巻二三頁）

このように、環の存在が紅緒を鼓舞したことは言うまでもないが、ほかのクラスメイトも「そうそうそのとおり／われらも同感」（一巻二二頁）と言っていることから、極めて保守的な学校空間に身を置きながらも、彼女たち女学生がみな「新しい女」の思想を肯定的に受け止めていることが分かる。

紅緒は環のように強くて「新しい女」に憧れ、自分もまたそうありたいと望むが、陸軍少佐である父親によって忍との結婚を決められてしまう。父親によれば、忍との結婚は祖父母の代から決まっていたことであるというが、紅緒はそれまで一度も聞かされたことのない結婚話に戸惑う。幼い頃に母親を亡くし、父親によって「弱い子にならないように」（一巻四二頁）剣道を教えられ、家事や料理をほとんど覚えることなく育てられてきた紅緒にとって（客人にお茶を淹れ、菓子を出す程度のことともまともにできない）、父親のいいつけを守って見知らぬ男の妻となることは、「新しい女」でいられなくなることであり、これまでの生き方を否定することでもある。それだけでも紅緒にとっては辛いことであるが、それに加えて親友の環が幼い頃から片想いし続けてきた男が忍だと分かれると、紅緒はますます結婚する気を失い、仮祝言の後、花嫁修業のため忍の実家で

ある伊集院家に身を寄せるようになってからは、花嫁失格のレッテルを貼られるよう、わざと出来の悪い女を演じるのだった。

紅緒や環が女を家に縛り付ける古いしきたりを嫌う「新しい女」として描かれていることを、本作の連載がはじまった一九七五年当時の日本と重ね合わせてみると、女の生き方をめぐるひとつの「構図」が浮かび上がってくる。彼女たちが『青鞥』の思想に触れ、「大正デモクラシーを生きぬく婦人」（一卷五五頁）を自称している様子は、大正期のことでありながらも『はいからさんが通る』連載当時の日本と相似形を描いているのだ。一九六〇年代後半のアメリカ合衆国で起こった世界的な女性解放運動「ウーマンリブ」の波が日本にもやってきて、後に制定されることになる「男女雇用機会均等法」（一九八六年）の制定に大きな影響を与えたとされる「第一回ウーマンリブ大会」が開催されたのは、一九七〇年のことであった。女たちがいかに生きるべきかについて自分たちで考え行動する時代がはじまろうとしていたのである。ウーマンリブが日本においてどのように誕生・発展したのかについて、井上輝子らは次のように概括している。

ウーマンリブとは、一九六〇年代後半から七〇年代前半にかけて世界的に展開された新しい女性解放運動を指す。日本でウーマンリブが社会的注目を浴びたのは、一九七〇年一〇月の国際反戦デーに女性だけで行われたデモが初めといわれる。この後、同年一月一四日開催のティーチン「性差別への告発」、二月八日「女は侵略へ向けて子供を産まない育てない」デモ、一九七一年八月の「リブ合宿」、一九七二年五月「全国リブ大会」等々、ウーマンリブ運動は、一挙に広がっていった。それらの運動を中心に推進したグループ「くるーぷ闘う女」「集団エス・イー・エックス」などが主体となつて、一九七二年には「リブ新宿センター」が開設され、「優生保護法改悪阻止」闘争等が全国的に展開されていく。／＼一九七五年の国際女性年の頃から、女性解放運動は、国連および各国政府による女性差別撤廃への政策的取組と連動しつつ、新しい局面を迎える。七〇年代初頭のウーマンリブに触発された運動が、キャンパスで、職場で、地域で、裁判闘争やイベントやミニコミ等々多様な形態をとりつつ浸透し、担い手層も拡大していく。その意味では、ウーマンリブ運動は継続していったといえるが、一般的には、一九七〇年から七五年までになされた歴史事象としての一連の女性解放運動を指して呼ぶことが多い（13）。

引用部からも分かるように、一九七〇年から七五年は、日本におけるウーマンリブの季節であった。そうした社会状況と連動するようにして『はいからさんが通る』の連載

が開始されていることを、単なる偶然に帰してよいものだろうか。たとえば、先に挙げた【図2】で忍は紅緒のことを「ウーマンリブの一味」と呼んでいるが、ウーマンリブが六〇年代後半にアメリカで生まれた運動である以上、大正の時空間にいるはずの忍が口にするのはおかしい。また、登場人物たちが「男女七さいにして席を同じうせずというこの時代に」（二巻二三頁）「この時代まだまだ女のがわから縁談をことわることはでさんのだ」（二巻五〇頁）といった言葉で大正期の常識を紅緒に教えるシーンがあるが、「この時代」という言い回しには「現代日本と比較した場合」というニュアンスが入り込んでいる。つまり、本作の物語空間は、一九七五年とつねに重ね合わされており、「地続き」なのだ。

そしてこの「地続き」の感覚は、作者によってかなり強く意識されていると考えるべきである。のちに紅緒が編集者として働くことになった際、編集長「青江冬星」と、彼に想いを寄せる「袋小路つめ子」という男女が登場するが、つめ子は編集長との結婚式や新婚旅行を夢想する際、どう考えても大正期のものではないパンフレットやカタログをもらってくるのである。

これは熱海三泊旅行クーポンつき／ここはスイートルームに一泊招待つき／ここは花嫁入場のためのキャンドルサービスがうりものじゃ（四巻二五頁）【図4】



【図4】大和和紀『はいからさんが通る 4』  
講談社漫画文庫、1995年6月、25頁

つめ子が夢想しているキャンドルサービスが日本の結婚式で普及したのは一九七〇年代と言われており、そのほかのプランも連載当時の日本で人気を博した結婚式・新婚旅行のプランである。大正の時空間に現代日本の風俗を持ち込むという手法は、笑いを誘う効果もさることながら、作品空間と読者たちの生きる「いまここ」

とが重ね合わされることによって、紅緒たちの生き方が、「いまここ」にいる読者たちとが重ね合わされることによって、紅緒たちの生き方が、「いまここ」にいる読者たちとが重ね合う効果をもたらしている。

「新しい女」と「ウーマンリブ」とが時を超えて結びつけられることや、先進的な女性性のイメージが紅緒や環というキャラクターを通じて読者へと届けられてゆくことについて、川原和子は次のように述べている。

『はいからさんが通る』は、紅緒のような「凛々しい少女」が凛々しいままに、い

やむしろ「凛々しさゆえに愛される」、というストーリー、ともいえる。今よりずっと「女は女らしく」という風潮が強かった一九七〇年代（作品の舞台は大正時代だが）、周囲から押しつけられる「女らしさ」の枠をもっともせず、自分を元気に貫きながら生きる「凛々しい少女」が、そのあり方そのものを認められて、愛される。それが、少女が「そうであつたらいいのに」と無意識に考えるファンタジーだったのではないだろうか。そしてそれは現代を生きる女性の、心の深い部分に潜んでいる気持ちでもあるのでは、と私は思っているのだ（14）。

川原の指摘は、紅緒たちの物語がフィクショナルな「他人事」でありながら、読者の共感を呼び、言うなれば「自分事」のように諒解される可能性をはらんでいることを裏付けている。『はいからさんが通る』は、大正という過去の時空に封じ込められた、少女たちの幻想を満たすためだけの物語ではないのだ。

### 三節 「職業婦人」としての「はいからさん」

実際の大正時代は、第一次世界大戦（一九一四―一八年）にともなうロシア出兵や、関東大震災（一九二三年）などがあり、決して平和なだけの時代ではなかったが、『はいからさんが通る』に描かれた大正時代は、読者を大いに魅了するものであった。

学校で習う「大正時代」のイメージは灰色だった。そんなグレーな「大正」をロマンチックな時代に変えた『はいからさん』は、今でもキラキラと輝きを放つ名作だ（15）。

こうした文章も示しているように、はいからさんたちの暮らす大正時代とは、読者にとって、大昔の古くさいものというより、むしろ積極的に憧れ、真似したいと思わせるものだった。とくに、ハーフブーツにえび茶色の袴を合わせ、頭にはリボンを着けるファッションは、卒業式における女性の袴着用率の上昇に繋がったとする説があるほど、読者たちにとって魅力的なものだったのである。

紅緒や環のはいからぶりは、ファッションに関することだけでなく、彼女たちが「職業婦人」であるということにもよく現れている。紅緒は出版社で編集者として働いており、環も新聞社で働く記者だ。マスコミで働く紅緒や環のような女たちは、大正時代のみならず、現代日本においてもなお進歩的な女のイメージをまとっている。そして紅緒や環が男たちと対等に渡り合うことを求められる業界で働いていることは、本作にとつ

て重要な「仕掛け」であると言っていいたいだろう。というのも、彼女たちの労働は、現代を生きる読者、とくにウーマンリブの時代に職業選択のタイミングが重なる読者によって『ごく近い将来の自分自身』との比較対照によって読まれる可能性があるからだ。あるいはより年若い少女読者にとっては、いつの日か辿り着くべき理想像として記憶されることにもなる。表向きは紅緒と忍が結ばれるまでの恋物語になっている『はいからさんが通る』だが、その深層に息づいているテーマは、女たちがどのように働いて生きていくべきかということなのである（16）。

ここからは紅緒の労働について見てゆく。最終的に編集者となる紅緒だが、まずは父親の言いつけによつて花嫁修業（行儀みならい）に取り組んでいる。忍に片想いし続ける環に配慮して「知つてのとおりあたしつてそうじゃなくまるでためのだめ女でしょ／行儀みならいのあいだにそれがばれたら……どうなる？」（一卷一九頁）と言い、婚約解消のためにわざと無礼不作法の限りを尽くそうと画策するが、結局この作戦は中途半端なまま終わってしまう。紅緒が出来の悪い女を演じ切れなかったことには、忍のこんな言葉が影響している。

ぼくはね……きみが この家に新しい風をいれてくれる人だと信じてるんですよ  
／祖母もそしてぼくの父も自由な恋をして結婚することもできなかった……／そんな古いこの家のしきたりをやぶってくれるのがあなただね……（一卷一四六頁）

そもそもこの結婚に関する紅緒と忍の反応は正反対であった。祖父母の代から決まっていたという結婚話に対し、紅緒はどうか婚約解消に持ち込みたいと考えたが、忍はこの取り決めに逆らおうとはせず、「ぼくはあなたとの結婚を解消するつもりはありません／年をとった祖母にとってこのことだけが生きがいといつてもいいほどなんですから」（一卷二一五頁）と語る。親に見捨てられた過去を持つ忍は、自分を養育してくれた祖母に恩義を感じ、その願いを叶えようとしているのだ。しかし、「家のしきたり」に従順であるように見える忍こそが紅緒に「しきたりをやぶってくれる」ことを期待している。なぜ忍は、自分でしきたりを破ろうとしないのか。それは、最近になってはじめて婚約者の存在を聞かされた紅緒とは違い、幼い頃から祖母に結婚のことを繰り返して聞かされている分、忍の方が「家のしきたり」に縛り付けられている年月が長いからだ。つまり、忍はこの結婚が自分のための結婚ではなく家のための結婚であることをよく理解しており、その意味で彼は家父長制に組み敷かれた男なのである。紅緒がなにかに失敗するたび颯爽と現れ救いの手を差し伸べている様子からは、女を守る男のイメージが



強く立ち上がってくるが、精神的な部分ではむしろ紅緒のお転婆ぶりや進歩的な思想に救いを求めねばならない弱さが忍にはある。地位、名誉、財産、血筋、ルックスなど、男としての魅力の全てを兼ね備えているかのように見える忍は、まさに王子様のようなキャラクターそのものであるが、王子様であるからこそ、「家」にまつわる悩みがあり、それを自己解決することができぬまま生きていくしかない。家父長制に組み敷かれながら、家父長制から解放されることを願うという矛盾を抱えて生きる忍を通じて描かれているのは、この制度が男にとっても息苦しいものであるということである。

そして、ここで確認しておきたいのは、『はいからさんが通る』において、紅緒の恋は男の方が先に惚れることによってはじまるということである。それは作者自身が言うように「マンガの中ぐらいいい思いしたいと思う」（17）からということでもあるが、紅緒を愛する男たちが等しく「家のしきたり」に縛られていることを鑑みると、彼らには紅緒に惹かれてしまう共通の理由があるのが分かってくる。華族の家に生まれ祖母の代から結婚相手を決められている忍、歌舞伎役者（女形）になることが決まっている幼馴染みの蘭丸。そして紅緒が勤める出版社の編集長は、親の跡を継ぐことを執拗に求められている銀行家の息子だ。彼らには、誰にも邪魔されない自由な人生というものがない。みな自分の未来を自由に思い描くことが許されない男なのだ。したがって彼らの恋愛感情は、運命を変える力がない男たちによる自由奔放な女への憧憬として発動することになる。紅緒の進歩的な思想が、「家のしきたり」に縛り付けられている男たちにとって憧れや希望の徴を帯び、それがやがて紅緒自身への恋愛感情に変わってゆくのである。



【図5】大和和紀『はいからさんが通る 1』  
講談社漫画文庫、1995年6月、179頁

家父長制の犠牲になるのは女だけではないということ『はいからさんが通る』は確かに描き出している。女だけではなく、男も「家」の呪縛から逃れられないし、男だからといってその呪縛を当たり前だと感

じ、鈍感でいることなどできないということが、忍たちを通してはつきりと描かれている（むしろ男たちの方がより深刻な形で「家」に縛り付けられている）。したがって本作は、家父長制を乗り越えようとする「新しい女」の物語であるだけでなく、家父長制に組み敷かれた男たちの物語でもあるのだ。

「家のしきたり」に縛り付けられ、自らの運命を変える力を持たない男は、紅緒に夢を託すことしかできない。次に挙げるのは、忍と環の会話シーンだ。

紅緒はあなたにはむかないわ忍さん／趣味も環境もあなたにはもつとぴったりした人がいるはずよ／それに紅緒だってかわいそう／こんなれない公家の家なんかで苦勞して（一卷一七九頁）【図5】

環の意見は、忍に自分のことを好いて欲しいという気持ちと言わせていることを差し引いても、ごく標準的な華族の常識に基づいており、同じく華族の忍にとっても十分理解可能なものであろう。環は、家の格が違えば、双方にとって不幸な結婚になるだけだと助言しているのである。しかし忍は、次のように答えるのだった。

公家の家…か／そうだね……／ぼくたちはぐうぜんここに生まれあわせたただけで／それだけで華族という特権をもっている／それをふりかざして生きている／のがれたいと思ってきた……いつもいつも……／そんな奇妙な世界から／でもかの女を見ているといつか ぼくもそのかきねをこえることができるかもしれないと思う……／かの女は夢を見てそれを現実にかえることのできる人だよ／ただ夢を見てるだけのぼくとはちがうんだ／たしかにぼくもさいしょはおばあさまのためにと考えていた／でも今はちがう……／紅緒さんはそんなふしぎな魅力のある子……／あんな子を見たのははじめてさ……（一卷一七九―一八〇頁）

忍の発言からは、はじめこそ「家」のために結婚しようとしていたが、紅緒が自分の救済者になり得るということが分かってくるにつれ、理想的なパートナーと見なすようになっていった経緯が見える。そして、紅緒の進歩的な思想に価値を認めるようになって忍は、彼女に対し恋愛感情を抱くようになってゆく。そんな忍の変化に呼応するようになって、忍に対する紅緒の態度も軟化する。最初からはつきりと自覚しているわけではないが、紅緒も忍のことを異性として意識しているため、愛情の受け入れは比較的スムーズだ。やがて紅緒は「好きでしたよ／もうずっとまえから」（一卷三〇一頁）という忍の告白を受け入れ、自らの意志で伊集院家に留まることを決める。「新しい女」であろうとし続け、婚約解消を目論んでいた紅緒が忍との結婚を受け入れたのは、祖父母の代から決まっていた結婚に踏み切るという行為の意味が変容したからである。彼らは、結婚することによって「家」に縛り付けられるのではなく、結婚することによって「家」を解体・再編成することを選んだのである。そして、紅緒にとって「家」の解体と再編成は、「新しい女」である自分に相応しい仕事でもあるのだ。



【図6】大和和紀『はいからさんが通る 1』  
講談社漫画文庫、1995年6月、360頁

紅緒が伊集院家に吹き込んだ「新しい風」は、彼女が花嫁修業開始と同時に休んでいた剣道の稽古を再開するという形で表現されている【図6】。「どうもこう女らしくするってのは／ガラじゃないらしくって肩がこっちゃってね

／やっぱりむりはやめたわ／あたしはあたしだもの」(二巻三五九―三六〇頁)と語り、再び蘭丸に稽古の相手をさせようとする紅緒に対し、蘭丸は「そうだよやっぱり紅緒さんはそれがいちばんだよ」(一巻三六〇頁)と言いながら、稽古から逃げようとしている。かつての「男のような紅緒と女のような蘭丸」というコントラストが復活しているのが見て取れる。つまり紅緒は伊集院家にいながらにして、再び婚約前の暮らしを取り戻しているのである。

本作がいわゆる典型的な少女マンガであれば、紅緒はおてんばだが魅力的な花嫁として忍に末永く愛されるだろう。しかし忍はこのあとすぐロシアに派兵され、そのことによって紅緒は結婚から遠ざけられ、妻・嫁・母となる道を閉ざされてしまう。さらに、ロシアに派兵された忍の生存が絶望視されるに至ると、伊集院家の親戚たちは彼を死亡したものと見なし、婚約も空手形になったということで、紅緒を実家に帰そうとする。しかし紅緒は婚約解消を拒否して「これからは少尉のかわりに……／紅緒はおじいさまとおばあさまの孫になります！」(二巻三二頁)と言い、「少尉がはつきりとなくなつたとわかるまで／この家はわたしが管理します／よろしいですね？」(二巻三三頁)と親族の前で宣言するのだった。第三章でも指摘するように、少女マンガにおいて「男並みの女」であることは、土地家屋の管理者になることを自ら申し出るという形で表現されることがあるが、紅緒の場合も伊集院家の管理者に名乗りを上げること、「男並みの女」になっている。この家に留まるためには、忍の婚約者ではなく、忍に成り代わる(家長になる)必要があるためであろう。

こうして紅緒は伊集院家の留守を預かり、家長としての役目を務めるようになるが、その直後に家の財政難が発覚、財政再建のため本格的な職探しをはじめることになる。しかし紅緒の職探しは失敗続きだ。紅緒は手はじめに車屋にチャレンジするが、体力が続かず早々にリタイアする。次に街でたまたま見かけたバスガールの採用試験を受けようとするが、試験を受けに来ていた人々に不勉強と不器量を理由に「さげすまれて退場」(二巻四九頁)することになる(18)。それでもめげずに職探しを続ける紅緒は、知人

の芸妓である「吉次」に頼み込んで芸者をはじめめるが、最初のお座敷で失敗してしまい、一日で辞めさせられてしまう。このように、紅緒の就職活動はまったく進展しない。ついこの間まで女学生であり、そのまま結婚する予定だった紅緒にとって、社会に出て働くということがどういうことなのかは、経験してみてもはじめて分かることであり、失敗は避けられないのだ。「車にのつけて人をはこぶだけだから／車屋なんてかんたんかんたん」(二巻四六頁)「へーこれがおざしきかあ／こんなところで気楽な商売／わっはー芸者ってさいこう」(二巻六〇頁)といった発言は、紅緒の世間知らずなキャラクターをよく表しているようにも見える。しかし、女学校を卒業してそのまま花嫁修業をはじめるといのは紅緒に限ったことではなく、当時の女学生の典型的なライフコースであるため、単に紅緒個人の世間知らずぶりを描いているというよりも、女学生一般の労働観を表していると見た方がいいだろう(19)。

そんな彼女が失敗を繰り返しながら最後に辿り着いたのは、吉次が紹介してくれた編集者の仕事であった。「こんどこそ失敗しないように」「少尉のために……」(二巻七一頁)と決心していた紅緒だったが、女嫌いの編集長に激しく毛嫌いされてしまう。

出版社「冗談社」の編集長は、筋金入りのミソジニストとして描かれている。「なに？就職？／きさま／女のぶんざいでか……？」(二巻七四頁)「とにかくおれはてっぺいた男尊女卑なのだ！／したがって女はやとわん！／帰れーっ」(二巻七五頁)といった言葉で紅緒を退け、まともに取り合おうとしない。編集長は、女の社会進出を阻む男そのものである。

な：なによっ／女 女とばかにしてっ／ははーん／わかった／よーするにおそれてんのよねー／女に仕事ができるとなると男の権威が失墜すると思って(二巻七五～七六頁)



【図7】大和和紀『はいからさんが通る 2』  
講談社漫画文庫、1995年6月、74頁

編集長のミソジニーを紅緒はこのように分析した上で、熱心に雇い入れの交渉を続ける。車屋の仕事は体力が追いつかず、バスガールや芸者は女性性の面で挫折を余儀なくされた紅緒だが、編集者として働くことについては決して諦めようとしなない。それは忍や伊集院家のためでもあるが、「わたしのなくなった母は女性記者」(二巻七四頁)だったという「血」の問題も関わっている【図7】。本作において、紅緒の亡母についての情報はとても少なく、その人となりを知ることが難しい。だが、与えられた情報少な

いがゆえに、紅緒と亡母が働く女としての繋がりを持っているという事実は前景化する。「女だって仕事はできます」（二巻七四頁）という主張は、編集長のミソジニーに対する抗議であるだけでなく、母親から「職業婦人」としての人生を継承しようとする、紅緒の強い意志を表すものでもあるのだ。「職業婦人」であった亡母の人生を継承しつつ、編集長の「職業婦人」に対するいわれなき偏見を是正する意味でも、紅緒にとって編集者として働くことは重要なことであり、他の仕事のように簡単に諦めるわけにはいかなかったのである。

紅緒は編集長に対し、労働する意欲と能力のアピールのみを行い、働くことになった経緯は話さない。彼女が働かねばならなくなったのは、婚約者がロシアで行方不明になったことと、嫁ぎ先が華族の体面を保てなくなるほど財政面で困窮したことが原因である。したがって、身の上話をした上で雇ってもらおうという戦略も採り得たはずだが、紅緒がそうした打ち明け話をするのはずっと後のことだ。彼女は、婚約者が行方不明であるにも関わらず義実家を金銭的に支えようとする女への同情を周到に避けている。そして、その態度は義実家にいる時も変わらない。紅緒に同情的な忍の祖母が、「世が世ならばやんごとなき華族の御台所が……／しもじもの女のようににはたらくなどと……／おいたわしくて……」（二巻九〇頁）と紅緒の不遇を嘆いても、「これから女だって仕事をもつ時代なんですよ／あたしへいきです／若いしじょうぶだし／それにこの仕事あたしにむいてるみたいだし」（二巻九〇頁）と語っていることからそれは明らかだ。

編集長のみならず、身内からの同情さえも受けまいとする紅緒のあり方は、社会に出て働くことがそのまま「家」の犠牲になることを意味するのではないというメッセージを発している。紅緒はただ伊集院家のために働くのではない。紅緒にとって冗談社の編集者になることは、忍に成り代わって伊集院家の稼ぎ頭になることだけでなく、亡母から受け継いだ「職業婦人」の「血」を活かすことや、「新しい女」としての自己実現も意味しているのだ。この少し後に環が「女子大たつて女学校の延長みたいなものでしょ／それよりはこっちのほうがおもしろそうだから」（二巻一九六頁）という理由で新聞社の記者職に就くが、彼女の職業選択もまた、華族のお嬢様が知識と教養を身につけるためのルート（女学校→女子大）を外れ、「おもしろそう」な仕事を選んだという意味において、「家」のための労働ではないことが分かる。彼女たちの労働は、彼女たち自身によって主体的に選ばれたものであるというイメージを醸成するようにして描かれているのである。

#### 四節 ミソジニーを解体する女

『はいからさんが通る』において、忍のロシア派兵以降のエピソードは、紅緒の「職業婦人」としての労働が中心になっている。編集者として働きはじめた紅緒は、以前にも増して「がさつで男勝り」であるが、極度の女嫌いである編集長から見れば、そんな紅緒でもれっきとした女である。そして、つねに女であると見なされてしまうからこそ、紅緒は「女にこの仕事は務まらない」という偏見と闘い続けねばならない。

いいかこの会社にいるあいだは自分を女だと思ふな／男としてはたらくんだ／女は泣く女はあまえる女はさぼる／もしきみにそういうことがあれば即刻やめてもらう（二巻八六頁）【図8】



【図8】大和和紀『はいからさんが通る 2』  
講談社漫画文庫、1995年6月、86頁

紅緒の採用に関する編集長の発言は、男性中心的な価値観が支配する労働空間において「女らしさ」を捨て「男並み」になれという抑圧にほかならない。しかし紅緒は「むずかしいなあ／あたしって女らしいから……」（二巻八六頁）と冗談めかして言うなど、彼のミソジニーを巧みにかわしてゆく。旧弊な「家のしき

たり」が支配していた伊集院家に「新しい風」を吹き込んだ経験と自信に後押しされるかのように、彼女はあくまで明るく前向きに仕事に取り組んでいく。なお、『はいからさんが通る』における編集長は紅緒に女を捨てるよう強要する抑圧的な男である一方、女性かと見まがうばかりの巻き毛を持つ美男子でもある。マッチョな発言とは裏腹に、彼が紅緒以上に女性らしい外見を備えていることは「男のような紅緒と女のような蘭丸」という関係性にも見られたような、男ジェンダーと女ジェンダーの巧みな入れ替えと見ていいだろう。

編集長の下で働きはじめた紅緒は、「男並み」になれという抑圧を、彼の予想を超えて「男並み」になることで無効化している。たとえば、採用試験代わりに米騒動の取材をするよう命じられた紅緒は、現場にかけつけると取材そっちのけで打ち壊しを先導するが、その予想外の行動によって編集長に認められ、採用を勝ち取る。また、彼女を馬鹿にする同業他社の男たちを押し付け、誰よりも早く現場にかけついたりもする。こうした紅緒の行動は、ただ単に編集長の言いつけを守り「男並み」を目指した結果とは思



【図9】大和和紀『はいからさんが通る 2』講談社  
漫画文庫、1995年6月、194頁

「男並み」以上にするのだ。そして、このような紅緒を見ていた編集長は、彼女を女としてではなく、ひとりの編集者として見るようになっていく。こうして紅緒は「女らしさ」を捨て「男並み」になれという編集長の抑圧を乗り越え、彼のミソジニーを解体することに成功するのだった。

しかしながら、紅緒自身はあくまで「自分らしさ」をもって仕事をしていただけであるため、編集長のミソジニーが解体されてゆく様子に気づいていない。だからこそ、忍と自分にまつわる身の上話をして、満州で生きているかもしれない忍を捜しに行きたいと申し出た際、「……これはあたしの女としての発言ですから／＼くびにでもしてもらいより手はありません」（二巻一九頁）と言うのである。「女らしさ」を編集長に見せることは、編集者としての立場を危うくすることだと紅緒はまだ考えている。しかし編集長は紅緒の辞表を受け取らず、「満州への出張を命じよう」（二巻一九頁）と提案するのである。かつての彼であれば、紅緒の「女としての発言」を決して許すことはなかっただろう。しかしながら彼は紅緒のプライベートでの満州行きを業務に切り替えるほどの寛容さを見せるのである。編集長のミソジニーは間違いなく解体されている。

編集長のミソジニーが解体されたことは、彼の身体的な変化としても現れている。満州行きを許された紅緒が喜びのあまり編集長に抱きつくものの、彼の身体には何の変化も起こらない。これまでは女に触れられるとじんましんが出ていた身体が、一切反応しないのだ【図10】【図11】。編集長の身体的変化は、強固なミソジニーが解体されたことを端的に表している。さらに、紅緒が「男並み」以上の働きを見せたことで逆に紅緒の「女らしさ」が編集長に許容され、最後には彼の恋愛対象にさえなるといふ帰結が訪れる。満州出張の後、紅緒と忍の再会・復縁がうまくいかなくなると、編集長は紅緒との結婚を考えるようになるなど、彼女のことを完全に異性として意識するようになる。

われない。そうではなくて、女らしくしようとする肩が凝ってしまう彼女にとって、「男並み」になることは、努力目標ではなく、「自分らしさ」の一部であり、「男並み」以上の行動についても、図らずもそうなってしまうというニュアンスが強い【図9】。男らしさ／女らしさに囚われることなく「自分らしさ」をもって働きたいという思いが、彼女を



↑【図10】大和和紀『はいからさんが通る 2』  
講談社漫画文庫、1995年6月、89頁



←【図11】大和和紀『はいからさんが通る 2』  
講談社漫画文庫、1995年6月、120頁

かつてあれだけ毛嫌いしていた紅緒を愛するという反転現象が起こる一方、自分との結婚を夢見る見合い相手のつめ子に対し、編集長は何の関心も示さない。親が見合い相手として連れてきたつめ子は、「ご趣味はお茶お花おピアノ……／＼というのはおもてむきでじつは空手に重量あげにレスリング」(二巻三〇三頁)というキャラクターで、紅

緒とはベクトルが異なるが、紅緒同様「男勝りな女」である。紅緒もそのことに気づいており、編集長が男勝りな自分を愛せるのであれば「つめ子さんにだつてじゅうぶんその資格はあると思うわ」(二巻三二八頁)と言う。しかし編集長はその意見を受け入れない。編集長にとって、紅緒とつめ子を分けるものは何なのか。

両者の違いは、【図4】を見れば分かるように、まずはふたりの容姿にはつきりと現れているが(どちらも不美人という設定のはずだが、紅緒はあくまで可愛らしく、つめ子は典型的な不美人として描かれている)、それ以上にふたりの働き方に現れている。編集長の美貌に惚れ込んだつめ子は、彼に結婚の意思がないと知りながらも、編集部にやってきて押しかけの雑用係をはじめ。紅緒がどれだけ仕事で失敗を重ねてもあくまで記者として扱われているのに対し、つめ子は最後まで雑用係のままであり、社内での地位が向上することはない。つめ子が体現しているのは、職場を「ロマンスの舞台」にしてしまう、古い少女マンガの価値観であることは疑いがない。怪力の持ち主で、体躯も大きく、乱暴者のつめ子は、その男勝りな身体とは裏腹に、男の仕事を補助し、男に愛されることを夢見る少女であり続ける。編集長が忍という婚約者の存在を知りながらもなお紅緒を愛し、つめ子を一顧だにしないことを労働という観点から見ると、少女マンガにおいて職場を「ロマンスの舞台」と見なす女と、そうは見えない女の対比関係が見えてくる。読者はつめ子の見た目につられて、不美人だから愛されない、男勝りだから愛されないと思うかも知れない。しかし、実際には、紅緒のような労働に対する主体性と積極性を持った女だけが恋愛する資格を与えられている(詳しくは後述するが環境もここに含まれる)という側面があることもまた事実なのだ。



## 五節 後景に退く男たち

最後に、『はいからさんが通る』に描かれた女の労働が、恋愛や結婚とどのように切り結んでいるかを確認したい。作品冒頭から一貫して「新しい女」であり続けた環は、忍への片想いに見切りをつけた後、親の決めた相手と結婚させられそうになるが、忍の元部下である「鬼島」に恋をし、彼を追いかけて満州に行くことを決意する。女学校時代、女教師の良妻賢母思想に抗議していた「新しい女」である環は、記者になってからも、取材現場で「くやしかったら殿方らしく女子どもにまけない仕事をなさいませよ」（二巻一九五頁）と啖呵を切るなど、相変わらず自分というものに圧倒的な自信を持っており、満州行きに際しても当たり前のように「満州支社への転勤を希望するの」（四巻一九四頁）と語る。愛する男のために全てを捨てて旅立つのではなく、あくまで転勤を希望する環には、仕事か恋愛かという二者択一ではなく、その両方を獲得しようとする貪欲さがある。「仕事か恋か」ではなく「仕事も恋も」自らの意志で選び取ろうとする環のあり方は、ウーマンリブの女たちや、やがて来る男女雇用機会均等法以降の女たちのあるべき姿を先取りしているとも言えるのではないだろうか。環のライフコースがあまりにも理想的に過ぎ、働く女のシビリアな現実を反映していないと批判するのは簡単である。しかし、彼女の人生が徹底的に理想化されていることに、未来の女たちの自由な恋愛と職業選択に思いを馳せる作者（と読者）の欲望が息づいていることを見過ごしてはならない。

環が働く女にとつての理想像を究極的に体現しているとすれば、紅緒には現実的な妥協が存在する。たとえば紅緒は、紅緒のために家業である銀行を継ぐことを決めた編集長に自ら求婚している。伊集院家が編集長の実家である銀行から多額の借金をしており、伊集院家の差し押さえ解除は編集長が家業を継ぐことと交換条件になっていた。そのため、紅緒と忍の幸せ（差し押さえ解除）を優先させようとすれば、編集長が自分の幸せ（編集の仕事を続けること）を諦めなければならない。このような状況下で、紅緒は次のように語るのだ。

編集長がきらいな銀行家になるのなら……／編集長ひとりだけそんなつらい思いをしてほしくない……／あたしも……あたしもつれていって／いつまでも編集長といっしょに……（四巻三二頁）

こうなってみてはじめて気がついたのよ／編集長がどんなにあたしを愛してくれていたか……／あたしの好きな少尉を助けるために／ライバルに手をのべてやる

ために……／あの人は自分の生き方ですてた……／そんなにもあたしを愛してくれた人……／この世のだれがそんな愛し方ができるだろう……（四巻四三頁）

編集長が自分のためにどれだけの犠牲を払おうとしているのかを理解した紅緒は、同じ苦境に立ちたいと自ら願ひ出る形で求婚している（20）。それはもはやプロポーズというより「同志になりたい」という申し出に近い。つまり紅緒にとつての結婚は、男の所有物になることではなく、男とともに歩んでいくための手続きなのだ。紅緒にとつて、男との恋愛・結婚は、男に所有されることを意味しない。それは相手が忍であつても編集長であつても変わることがない。

このような紅緒の結婚観について考えるとき、水田宗子による次のような指摘が有効な補助線となるだろう。

近代の娘たちは、自らの女への成長の道筋を、自由な自我とセクシュアリティ形成を阻む家族と母からの逃走に見出してきた。娘は、父親の支配下で抑圧されている弱い母親を嫌悪する一方で、自分を家父長制家族のなかの女に育てようとする父親の代行者としての強い母親を恐怖する。娘たちは母への愛と嫌悪と恐怖の葛藤から恋愛を通して逃れようとし、男との対等な関係を打ち立てたいと願望する。しかし、男との性的な関係において、また結婚制度のなかで妻となることによって再び男に従属し、恋愛と性的関係に幻滅する（21）。

水田によれば、「近代の娘」たちは、母親に対する心理的葛藤から恋愛・結婚へと向かうが、「男との対等な関係」を打ち立てることに失敗し、「男に従属」し、「恋愛と性的関係に幻滅する」という。しかし幼い頃に母親を亡くしている紅緒には、「家父長制家族のなかの女に育てようとする父親」はいても「父親の代行者としての強い母親」は存在しない（母親代わりの「ばあや」も「強い母親」として機能してはいない）。したがって、男との恋愛や結婚において「再び男に従属」する危険性は低減されていると言える。母親の不在が、彼女を「家のしきたり」に縛られない「はいからさん」たらしめているとすれば、忍や編集長との結婚が、男への従属へと回収されぬものとして描かれているのも道理と言えよう。また、本作において、男に従属しない結婚制度は、男の口を借りて次のように表現されている。

いとしい者よ／いま　ここでおまえをうばって去れば……／それで世界のすべてはおれのものになるのか？／いや……ちがう……！おまえをうばったその瞬間に

……／この世のすべてはおれのまえでこなごなに散るだろう……（四巻一六二―一六三頁）

これは編集長の言葉であるが、紅緒の申し出によって結婚することが決まっていなくても、目の前に忍が現れれば、編集長は紅緒を奪い去ることを躊躇してしまうのである。それは、紅緒の意志を尊重してのことであり、彼女の気持ちたちが本当は忍に向かっていることを分かっているからでもある。つまり編集長は、自分という男に紅緒という女を従属させることを望んでいるのではないのだ。

しかし、だからといって、本作において忍が恋の勝利者かという点、必ずしもそんなことはない。編集長が紅緒を従属させることができないのと同様に、忍もまた紅緒への愛情を抱きながら彼女を奪い去ることができないでいる。ロシア派兵中に記憶喪失になった忍は、その間に別の女と結婚し、やがて昔の記憶や紅緒への愛を思い出すが、病気の妻を見捨てることができず、紅緒を引き留めることができずにいる。しばらく後に妻は亡くなるが、彼にできることは、紅緒が編集長と別れ、自分のところに戻ってくるのを待つことだけである。そして紅緒は忍の元へ戻ってくるのだが、そのきっかけは関東大震災という未曾有の大災害であり、忍自身の努力はまったく関与していない（大地震による本当の気持ちへの気づきというモチーフは、第三章で取り上げる『甥の一生』でも描かれており、両作品は東日本大震災以降の少女マンガ表現を考える上でも重要な資料となるだろう）。

大震災がなければ、紅緒が忍への愛情を再確認することはなかったかも知れず、大震災当日に予定されていた結婚式は予定通り行われていただろう。そうすれば、忍の元に戻ってくる可能性は低くなるか、あるいは遠い将来までその機会が先延ばしにされる。つまり、忍もまた紅緒の意志を尊重することしかできない男として描かれているのだ。さらに言えば、幼なじみの蘭丸も紅緒のことをひたむきに愛したが、最後まで彼女の愛を得ることがなかった（どんな時もそばにいてありのままの彼女を愛した男という意味で、女主人公の恋人としての条件を十分満たしているにも関わらず）。つまり『はいからさんが通る』において、紅緒の恋愛はあくまで紅緒自身が選ぶものとして描かれ、男たちはあくまで後景に退いているのだ。

自らの意志で忍との結婚を選択するに至った紅緒は、編集長との結婚を破棄したことによって、編集者として働き続ける道を絶たれてしまう。物語は最後の最後で「働く女としての紅緒」を手放し、「忍の妻としての紅緒」の姿を描いて終わったのだ。それが一九七五―七七年時点での少女マンガの「限界」ではあるが、しかしそれでも、彼女の結婚は典型的な少女マンガのハッピー・エンドではない。忍との結婚式でスピーチを求

められた紅緒が言ったのは、新郎への愛でもなければ、実家・義実家への感謝でもなく「こつ：これで心おきなく酒乱できます」（四巻一八二頁）のひとつ言のみである。「あたしはあたし」を最後まで貫いた紅緒の働き方・愛し方は、女主人公が王子様から選ばれ愛される物語Ⅱシンデレラ・ストーリーを軽々と飛び越え、女が家や男に組み敷かれることなく生きられる自由な未来へと読者を率いるものとなっているのだ。

〔注〕

（1）「講談社児童まんが賞」は「講談社三賞」のひとつとして立ち上げられた。他二部門は「講談社さしえ賞」と「講談社写真賞」。

（2）「講談社漫画賞」が創設される前は、今村洋子が『ハッスルゆうちゃん』で第六回「講談社児童まんが賞」、里中満智子が『あした輝く』『姫がいく！』で第五回「講談社出版文化賞（児童まんが部門）」を受賞しているのみである。

（3）『穎才新誌』は、全国の小中学生（および教員）から投稿作品を募る本格的かつ全国規模の子ども向け投稿雑誌。製紙分社（のちの穎才新誌社）から、一八七七年三月に創刊された。

（4）今田絵里香「第一章 「少女」の誕生——少女雑誌以前」（『「少女」の社会史』

勁草書房、二〇〇七年二月）

（5）今田絵里香「第一章 「少女」の誕生——少女雑誌以前」（『「少女」の社会史』勁草書房、二〇〇七年二月）

（6）本論の中で繰り返し指摘しているように、少女マンガは多くの読者にとって娯楽のための消費物であるだけでなく「実利的な側面を多分に有して」おり「読者の恋愛規範を形成する手段のひとつ」「現実を生きるためのマニュアル」として読まれるという側面がある。

（7）米沢嘉博「仕事と恋と青春と キャリアガールの扱い！」（『戦後少女マンガ史』筑摩書房、二〇〇七年八月）

（8）安藤健二『封印作品の謎2』（大田出版、二〇〇六年三月）には、『キャンディ・キャンディ』の権利関係をめぐりいがらしと水木のトラブルに関して、元担当編集者の清水が東京地裁に提出した陳述書を部分要約している箇所がある。要約文の中で『キャンディ』のコンセプトについて「基本的なコンセプトと設定は、漫画家のいがらしさん、原作者の水木さん、担当編集者である清水の三人で話し合っただけだった。まず『ローズと七人のいとし』という作品名が、いがらしさんから出て、『あしながおじさん』の話を清水が持ち出した。水木さんも幼い頃から『赤毛のアン』などの名作もの

は大好きだったということで企画に大変興味を示したため、以後は三人で話し合っていた」という記述があることから、『キャンディ・キャンディ』が海外少女小説を下敷きになっていることは明らかである。

(9) 『キャンディ・キャンディ いがらしゆみこは語る』(『名作マンガのラストシーン再び いきなり最終回PART3』JICC出版局、一九九一年八月)

(10) 米沢嘉博「仕事と恋と青春と キャリアガールの扱い！」(『戦後少女マンガ史』筑摩書房、二〇〇七年八月)

(11) 二上洋一「第四章 物語の復権」(『少女まんがの系譜』ぺんぎん書房、二〇〇五年六月)によれば、全八巻の単行本が「一千万部を越える」とある。

(12) 『はいからさんが通る』のメディアミックスで最も有名なのはアニメである。朝日放送・テレビ朝日系列で一九七八年六月から一九七九年三月まで全四二話が放映されたが、途中で打ち切りとなったことでも有名。全ストーリーの半分ほどのところで、突然最終回を迎えることになった(監督・横田和善、馬越弥彦、脚本・高橋二三)。二〇〇〇年代に入ると『はいからさんが通る』は古典的名作として扱われるようになってゆく。たとえば、アイドルグループ「モーニング娘。」のメンバー三名が主演したテレビドラマ『モーニング娘。新春！LOVEストーリーズ』(TBS系列で二〇〇二年一月二日に放映)で選ばれたのは、『はいからさんが通る』と川端康成『伊豆の踊子』、筒井康隆『時をかける少女』の三作品であった。あるいは、宝塚歌劇団による連続ミュージカル番組『宝塚テレビロマン』(関西テレビ系列で一九七九年四月から一九八〇年八月まで放映。劇場で上演されている作品を放送するのではなく、テレビ用に制作・放映された)においても、『源氏物語』を下敷きにした『ラブパック』、アレクサンドル・デュマ・ペール『三銃士』とともに『はいからさんが通る』が選ばれている。

(13) 井上輝子・長尾洋子・船橋邦子「ウーマンリブの思想と運動——関連資料の基礎的研究」(『東西南北』和光大学総合文化研究所、二〇〇六年一月)

(14) 川原和子「凛々しさゆえに愛される 大和和紀『はいからさんが通る』(『人生の大切なこととおおむね、マンガがおしえてくれた』NTT出版、二〇〇九年三月)

(15) 『完全保存版 大好きだった！少女マンガ 七〇年代篇』(双葉社、二〇一四年七月)に登場する『はいからさんが通る』紹介ページの一文。このページには、ほかに「大正ってそんなステキな時代だったの??? 洋館ステキ！ 軍服ステキ!!! 女学校すらステキ!!! もうもう大興奮の「大正浪漫」だった」といった記述もあり、読者の中で大正時代のイメージが大きく変わったことを強調している。

(16) 大和和紀は『名作マンガのラストシーン再び いきなり最終回PART6』(宝島社、一九九三年六月)のインタビュー中で、「結末はもちろんハッピーエンド以外に

考えませんでした。最初と最後は初めから決まっていたから。二人が会おう、恋に落ちる。で、いろいろあってハッピーエンド。ストーリーの展開というのは、この「いろいろあって」の部分をつくらませる作業ですからね。少尉が記憶喪失になるとか、紅緒が職業婦人になるとかね」と語っており、作者の中でも紅緒の労働が描きたい（描くべき）こととして意識されていたのが窺い知れる。

（17）「なぜ主人公の回りが美青年だらけで、しかもみんなが主人公に恋をするかって？　だってそのほうが読んでも絶対気持ちいいじゃない。現実はどうそううまくいかないんだから。マンガの中ぐらいいい思いしたいと思うでしょ（笑）」（『名作マンガのラストシーン再び　いきなり最終回PART6』宝島社、一九九三年六月）。

（18）作中に「当時、女性の職は少なく／バスガールは時代の先端をゆくエリート職。若き夢見がちな乙女のおこがれのまとであった」（二巻四九頁）という説明が付されていることから分かるが、平均以上の女性性や美貌を要求されるバスガールの仕事に紅緒が合格するのは困難である。なぜなら、紅緒はがさつで男勝りであることに加え、不器量かつ幼児体型というキャラクター設定だからだ。なお、女としての魅力に乏しい主人公というのは、少女マンガにおいて頻繁に採用される設定であるが、しかし女主人公の顔はたいいていの場合可愛らしく描かれており、不器量であることや、色気がないことは、セリフによって説明される。本作においても紅緒は自分自身を「あたしなんてこんな男まさりでおつちよこちよいだし／さりとて　とうてい美人といいがたく」（一巻一一頁）と表現しているコマがあるが、その顔はあくまで可愛らしい（紅緒の場合、不美人というのは「自称」で、他者から不美人であることや酒乱であることを指摘された場合には必ず怒りを露わにしている）。

（19）斎藤美奈子は「お嬢さんは職業婦人」（『モダンガール論　女の子には出世の道が二つある』マガジンハウス、二〇〇〇年十二月）の中で「女学校卒業生の進む道」は「とりあえず三つ」あるとし、「家で花嫁修業する」「もっと上の学校へ進学する」「職業婦人になる」を挙げ、中でも花嫁修業は「約七割」であると述べている。また、大正四年生まれで、フェリス女学院出身の古賀三枝子（弥生美術館館長）も、当時を振り返って「卒業後は、花嫁修行をする人が多かったわね。なかには医学校や女子美術学校やドレスメーカーに進学する人もいたけれど」（『女学校時代の思い出』弥生美術館編『女学生手帖　大正・昭和　乙女らいふ』河出書房新社、二〇〇五年四月）と語り、女学校卒業後はほとんどの女学生が花嫁修業をしていたと語っている。

（20）編集長が紅緒のため絶対にならなくなかった銀行家になるエピソードは、もし彼が女であったなら、藤本由香里のいう、少女マンガにおいては「愛はすべてに優先する」という指摘に当てはまる。藤本は、「それが、これまでの女性向けコミック全般を

貫いて流れる最高位の道徳律だった。仕事は私でなくてもできるが、この人はかけがえない……そうやって女性達は次々と夢をあきらめ、しかも、そういう生き方のほうが、人間としてより豊かな生き方なのだと自分を納得させてきた」「お仕事！」『ニュー・フェミニズム・レビュー五 リスキー・ビジネス・女と資本主義の危い関係』一九九四年四月、学陽書房）と指摘している。関東大震災後の編集長は、紅緒と別れたこともあり、冗談社の仲間と出版事業を再開するが、もし彼が紅緒と結婚し家を継いで銀行家になっていれば、それは「最高位の道徳律」を男女反転の形で再演することになっていただろう。

（21）水田宗子「母と娘」（『岩波女性学事典』岩波書店、二〇〇二年六月）

\*『はいからさんが通る』の引用は講談社漫画文庫版（全四巻）に拠った。

## 第二章 柴門ふみ『東京ラブストーリー』論

### ――対幻想を超克するヒロイン

#### 一節 ふたつの『東京ラブストーリー』

「赤名リカ」と「永尾完治」、出自も性格もまるで異なる男女の出会いと別れを描いた『東京ラブストーリー』には、マンガ版とドラマ版が存在する。柴門ふみ（一九五七年）によるマンガ版『東京ラブストーリー』は、『ビックコミックスピリッツ』（小学館）誌上で一九八九年一月九日号から一九九〇年一〇月八日号まで連載され、その後、単行本化・文庫化されている。

柴門ふみによるマンガ版を原作として制作された、ドラマ版『東京ラブストーリー』は、一九九一年一月七日から三月一八日までの一クールにわたって全一一話がフジテレビ系列の「月九」（1）枠で放映された。坂元裕二（一九六七年）が脚本を手がけたドラマ版は、平均視聴率二二・九％、最高視聴率三二・三％（最終話）を記録する大ヒット作となり、鈴木保奈美演じる「リカ」と織田裕二演じる「カンチ」の恋の行方は、多くの人々、とくに若い女性の注目を集め、「月曜の夜の街からOLが姿を消した」（2）とまで言われるほどだった。放送当時の視聴者の熱狂については、中野翠による次の文章が参考になるだろう。

女性誌やテレビ雑誌は今、リカの話で持ち切りだ。最終回は三二・三％という高視聴率のフジテレビ・ドラマ「東京ラブストーリー」のヒロイン、赤名リカの話である。「〱」雑誌に寄せられた視聴者や、女性ライターたちの意見を読んでいると、一様に、鈴木保奈美演じたところの赤名リカというキャラクターに強力な一体感を持っている。リカは勝ち気で、いちずで、打算やかけひきのできないまっすぐな女の子だ。こういう女の子像が圧倒的支持を受けた。準ヒロインで有森也実演じたところの関口さとみは思いつきり反発をかってしまったようだ。こちらはだいたい違って、はかなげで、しとやかで、湿っぽい。「わかりやすい女らしさ」の持ち主なので、男にもてる。（中略）「〱」多くの女たちはテレビを見ている間はリカに一体感を燃やしても、現実にはさとみのように生きている。自分に正直に生きる（〱女の子の大好きな言葉だ）リカを応援していても、現実にはさとみのように「わかりやすい女らしさ」を演じる。嫌いな女を演じるのだ。もちろん、そのほうがラクだから。「〱」取り入れるのは、リカの、いや鈴木保奈美ちゃんのファッションやしぐさや口調だけ。ラクそうな場所からけっして動かず、ひたすらタナボタ式の幸運



を念じる（ゆえに女性誌から占いページは消滅しない）（3）。

中野は、視聴者がリカに対する「強力な一体感」を持っていたと指摘している。そして、リカを応援したり、リカと一体化することの副作用として、彼女とは正反対のキャラクターであるさとみに「反発」してしまうが、その実、現実の視聴者は、リカではなくさとみのような「わかりやすい女らしさ」を演じ「ラク」をして生きているという。つまり視聴者は、「自分に正直に生きる」リカを「理想像」の位置に据え置く一方、「わかりやすい女らしさ」を演じるさとみのような「ラク」な生き方を「現実」としては選択し、しかしそれゆえにさとみを嫌悪する。これは一種の同族嫌悪である（4）。だとすれば、ドラマ版『東京ラブストーリー』が視聴者に要請したのは、リカという理想さとみという現実に視聴者自身が引き裂かれることだったと言えよう。

ドラマ版『東京ラブストーリー』は、九〇年代の文化的事象を語る際に必ずと言っていいほど取り上げられる作品であるが、前述の通り、フィクションとして消費するだけでは終われない「引き裂かれの経験」をともなう作品であったことが、放映が終わってから二〇年以上経過した現在もお「トレンドドラマ」（5）の代表作として注目され続ける所以ではないだろうか。後に続く「月九」ドラマ群に大きな影響を与えたという意味でも、本作の持つ力を小さく見積もってはならないだろう（6）。

『東京ラブストーリー』の人物関係は、マンガ版・ドラマ版ともにおおむね以下のようになっている。愛媛から東京にでてきたばかりの新人サラリーマン、永尾完治（通称「カンチ」）は、二三歳。入社先で出会った赤名リカは、ほぼ初対面の段階でカンチをいたく気に入る。半ば強引に交際をスタートさせる。帰国子女のリカは、自由奔放で生命力に溢れている。彼女は天真爛漫な性格そのままに、持てる愛情の全てをカンチにぶつけるが、彼には長い間片想いし続けている「関口さとみ」という女がいる。さとみは、カンチと同じ高校に通っていた同級生である。中野も指摘していたように、「わかりやすい女らしさ」の持ち主——美人で性格のいい、いわゆるやまとなでしこタイプ——だが、実家がラブホテルを経営していたために、クラスメイトからいじめられた経験があるなど、いくぶん複雑なメンタリテイの持ち主でもある。同じく彼らの同級生である「三上健一」は、地元の資産家である両親との間に確執を抱える医学生。一見、明るい性格のようにも見えるが、家族愛を知らないがゆえに不毛な女遊びに走ってしまうという影の部分も持っている。

カンチ、三上、さとみの三人は高校時代よく一緒に遊んでいたが、それはあくまで気の置けない友人としてのかかり合いであり、恋愛関係には発展せぬまま卒業・成人した。やがて上京したカンチは、先に上京していたさとみと三上に再会する。幼稚園教諭

として働くさとみにまたしても心惹かれてゆくカンチだが、さとみはカンチをいい人だと思いつつも、勉強もせず女遊びばかりしている三上のことが気にかかっているのだった。そして三上は、女にだらしないくせに、密かにさとみのことを思い続けている。

主な登場人物はリカ・カンチ・さとみ・三上の四人であり、カンチ、三上、さとみの三者間で繰り広げられる恋愛と、カンチとリカの恋愛模様が同時並行的に描かれることで物語は前進してゆく。

ドラマ版に関して言えば、やはりリカのキャラクターが大ヒットを決定づけたことは疑い得ない。「ねえ、セックスしよ！」というセリフに代表されるように、思ったことをはつきり言うリカのキャラクターは、帰国子女であるという設定も相まって非常に鮮烈だ。

『東京ラブストーリー』で、赤名リカがカンチに「ねえ、セックスしよ！」と言った瞬間、「従順でおしとやかであるべし」という古風なやまとなでしこ像はぶち破られた。それ以降、九〇年代のドラマは、常に女性の自立と葛藤の歴史を描いてきたと言える（7）。

こうした雑誌記事もあるように、地方からやってきたカンチにとって、自由奔放な帰国子女であるリカは、最初に出会った「個性的な女」であるだけでなく、自立した「都会の女」であり、その意味でカンチとリカの恋物語は、都会／地方の邂逅と別離の物語でもあると言える。

しかし、カンチはリカの強引とも言えるアプローチを受け入れ恋人同士になるものの、同郷出身かつ良妻賢母タイプのさとみを忘れることができない（幼稚園教諭という職業もさとみの良妻賢母イメージを強化するものだ）。リカが体現する都会の鮮烈さ、あるいは子どものような純粹さに目を奪われながらも、さとみが体現する地方の安心感、あるいは母親のような優しさに心惹かれてしまうのである。

ドラマ版が大きな反響を呼んだことは、一般読者向けの雑誌記事だけでなく、同作を取り上げた学術論文が存在することからも見て取れる。たとえば、和田茂俊「故郷の喪失と仮構、または虚構という営みについて——太宰治・伊東静雄・谷川俊太郎と『東京ラブストーリー』——」（8）では、「ねえ、セックスしよう」という、カンチにとって「理解しがたいほど直截な言いかた」を根拠に、「自分からセックスを求める自立した女性」「あるいは「男性に代わって恋愛の主導権を握る現代女性」といった枠組みをリカに当てはめるのは誤りであり、むしろ彼女は、別の女性（さとみ）に心惹かれているカンチに「心理的な負担をかけまいとする気遣い」の発露として「異性にとつ

ては冗談と感じられるか、自分を相手に投げだす情熱を持たず、「大人どうしのつきあい」をしようという申し出」としか受け止められないような言葉を投げかけることで「多層的なメタ・コミュニケーションの場」を生み出してしまふ「羞恥する人」なのだと指摘している。カンチに対して真剣であるがゆえに、「ねえ、セックスしよう」と言い、「恋心が本気ではないこと、ゲームに過ぎないことを」を告げてしまふリカと、そうした「気遣い」に対し鈍感なカンチの間に出来る「ことばによるコミュニケーションの困難」こそが、『東京ラブストーリー』を貫いているのだと和田は結論づけている。

また、山根真理、木内祐子、松原知香、張美花による研究ノート「九〇年代のメディアに描かれたジェンダー——ドラマ「東京ラブストーリー」の分析を通して——」（9）では、『東京ラブストーリー』が中国で一九九〇年代後半に放映されたことに鑑み、本作を「日本のジェンダーイメージの「輸出」とその意味について考察する一事例となりうる作品」とした上で、さとみとリカの行動に着目し、「近代的ジェンダー秩序に合致した女性であるサトミと、そこから離脱したリカ」が対照的に描かれていると指摘している。しかしその一方で、リカには「欲望の主体」としての面を見せるが、「欲望の客体」の面を完全に脱却してはならず、男に抱かれる、男の活動を支えるといった、客体性を強く感じさせる場面もまた描かれていると述べ、リカを「全く新しい女性像というよりは、新しい女性に変化しつつある女性」と位置づけている。

これらの論文に共通するのは、リカが新しいヒロイン像を体現しているといった、一面的な評価に対する異議申し立てである。カンチたち上京組と対比させることで、リカが地縁を持たずに育った帰国子女であることや、「セックス」という言葉を気軽に口にできるほど自由奔放な女であることばかりが強調されるが、彼女の言動を子細に検討すると、男に尽くし、男を立てる女の姿が見えてくるというのが彼らの主張である。そして、この主張は、ドラマ版とマンガ版を比較検討することで、さらにその妥当性を高めるものと思われる。というのも、マンガ版ではリカの抱える矛盾——近代的なジェンダー観に対する反発と忍従の間で引き裂かれる様子——がより明確に描かれているからだ。

しかしながら、ドラマ版への注目度の高さと比べると、その原作であるマンガ版への注目度はあまりにも低いと言わざるを得ない。四巻組の単行本が二五〇万部を売り上げたという事実があるにもかかわらず、マンガ版を重点的に論じる批評・論考は少ない。しかし、だからといってマンガ版がドラマ版に劣るかと言えば、決してそんなことはない。マンガ版はドラマ版の原作であり、両者は地続きの関係にある。したがって、マンガ版だけが批評・論考の対象から外される正当性はなく、マンガ版にも多くの見るべき点があると思われるし、ドラマ化されるに当たって捨象された事柄が、この作品の重要

な構成要素となっている場合もある。

そうだとすれば、これまでの『東京ラブストーリー』研究は、マンガ版についての考察を十全に行わないまま今日に至っていると言うことができよう。そこで本章では、マンガ版『東京ラブストーリー』を適宜ドラマ版と比較しながら読むことによって、マンガ版がヒロインである赤名リカをどのように描いたかについて分析・考察したい。原作とドラマ版の比較検討は、他の章とは異なるアプローチであるが、メディアの違い、あるいは表現法・演出法の違いによってオーディエンスへ届けられるメッセージがどれほど変わるのか（あるいは変わらないのか）を考察する上で効果的であるという判断に依拠して採られたアプローチである。

## 二節 野生児／故郷喪失者の孤独

マンガ版『東京ラブストーリー』でリカとカンチが勤めているのは、東京・麹町にある広告代理店「和賀事務所」である。広告代理店と言っても社長以下八名しかいない小さな事務所だ。カンチは、大学四年の時に担当教授から勧められて入社を決めたものの、社長の「和賀夏樹」は「こわい上司」（上巻一二頁）であり、先輩OLのリカは「とてもじゃない奴」「嫌な女子社員」（上巻一二頁）「変な同僚」（上巻五二頁）だという。「せっかく東京でおいしい目にあおうと思ってたのに」（上巻一二頁）とぼやくカンチは、「東京への憧れ」をはじめから挫かれている。「東京の男」になりきれないカンチは、たとえ飲み屋で女の子のナンパに成功し、ホテルに連れ込むことになっても、結局何もせず、朝が来るまで趣味である鳩の飼育法について語ってしまうなど、自分から「おいしい目」を遠ざけてしまう、真面目で奥手な性格の持ち主として読者の前に登場する。



【図1】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、39頁

カンチは、自分に「カンチ」というあだ名を与え、「ヘンな顔！」（上巻八頁）とからかってくるリカことは、はじめ異性として意識していなかったが、高校の同級生である「田々井アズサ」に似ていると気づいたことで、徐々に興味を抱くようになってゆく

【図1】。しかしそれはポジティブな興味ではなく「このテの女に深入りしたくない」（上巻三三頁）という、ネガティブな気持ちをとまなうものだ。

ドラマ版にはまったく登場しないが、マンガ版において、アズサは重要な登場人物だ。カンチの回想によれば、アズサは「永尾くんキスしていいのよ」（上巻三九頁）とカンチを誘っておきながら「だけどあたしは誰のものにもならない」（上巻三九頁）と言うなど、大人びたキャラクターとして描かれている。そして、カンチにとってアズサの愛は極めて一方的だ。そのためリカがカンチの気持ちなどまるで顧みず一方的に「カンチが欲しい……！」（上巻三九頁）と言ったとき、カンチはアズサのことを思い出すのである。

彼女たちはともに「なににもとらわれず自由に生きてる」（上巻四五頁）ように見えるが、カンチはそのことを素直に評価できない。なぜなら、アズサが高校二年で自殺しているからだ。しかも「その死の動機については親、教師、級友たちの誰にも……そもそももちろんぼくにも、わからなかった」（上巻四六頁）のである。つまりアズサの自殺は、カンチおよびあずさを知る人々の間で宙ぶり状態のまま留め置かれている。そのためカンチには、アズサとよく似たリカの向こうに、アズサの理由なき死が透けて見えるのだ。

このように、マンガ版において、リカはまずアズサの似姿として死の徴を帯びながらカンチの前に現れる。そして、リカとアズサがともに死の徴を帯びてしまうのは、過剰なまでの自由さ、つまり「激しさ」のためである。三上がアズサについて「悪い子じゃなかったけど、／……激し過ぎたんだ。／アズサの激しすぎる愛情を受けられる男が、あの田舎町にはいなかった——／だから、絶望して死んだんじゃないか？／ま、ホントのことは、誰にもわかんないけど」（上巻二八九頁）と語るシーンがあるが、三上の言うように、アズサは手加減するということを知らない「激しさ」を持った人物として描かれている。そしてその「激しさ」を制御できなかったことにより自殺したというのが、カンチたちに残されたアズサの「物語」なのである。

したがって、カンチが「深入りしたくない」と思いながらもリカを無視できないことを、単にリカが都会的で目新しい存在だからだと考えるべきではない。アズサのように、「激しさ」のせいで死んでしまうかもしれないと危惧するからこそ、カンチはリカを無視できないのである。こうしてカンチはさとみに対する片想いを保留しつつ、「リカから決して目を離し、つき放してはいけない」（上巻二九四頁）という思いに囚われながらリカとの恋人関係を続けてゆくのだった。

そうなんだ昔つからぼくは……／好きな女には振り向いてもらえず、／へんな女にばかり追いかけられる……（上巻四〇頁）

高校時代のカンチは、さとみが好きなのにアズサにキスされ、上京後もさとみが好きなのに「カンチが欲しい……！」とリカに言われる。言ってみればこれは望まぬ恋愛であり、主体性を欠いた恋愛とも言えよう。そして、カンチにとつて彼女たちに愛されることは、さとみへの片想いを邪魔されることと同義である。さとみとの恋愛を進展させることができず、アズサやリカによって気づいた時には恋愛の客体にされている。それがカンチというキャラクターなのだ。

ドラマ版『東京ラブストーリー』では、マンガ版と異なる設定がいくつか出てくる。まず、カンチとリカは小さな広告代理店ではなく、営業部、事業部、海外支部などを擁するスポーツ用品メーカー「ハートスポーツ」に勤めている。会社の規模が変わったことで、和賀は社長ではなく営業部の部長に変更されており、マンガ版では向かい合わせのデスクに座っていたリカとカンチが別々の部署に配属されている。すでに述べた通り、アズサに関するエピソードは一切出て来ない。ドラマ版は、アズサの似姿としてのリカを描かないため、彼女はまっさらで生命力溢れる女としてカンチの前に現れる。ドラマ版の主題歌は小田和正の「ラブストーリーは突然に」だが、このタイトルと同じように、ふたりの恋は（アズサという参照項が存在しないため）突然はじまるのであるし、もちろん死の徴も感じられない。

マンガ版連載時およびドラマ版放映時の日本がバブル景気のまっただ中にあつたことを考えると、ドラマ版から死の徴が消されていることや、カンチとリカがファッションショーを開催するような、派手で規模の大きなスポーツメーカーに勤務している設定はいかにも「トレンディ」である。逆に言えば、マンガ版において、帰国子女で語学に長けたお嬢様であるリカが、死の徴を背負って登場し、小さな会社の風変わりな紅一点として働いていることは、読者に違和感を与えるものではないだろうか。一九八六年の男女雇用機会均等法施行以降、藤本由香里も指摘するように、「この法律が、社会や女性の意識を仕事に向けさせることにあずかって力あつたことは疑いが無い」（10）であり、同法がフィクションの世界に少なからぬ影響を及ぼしていたのだとすれば、マンガ版『東京ラブストーリー』もまた、均等法を反映した労働環境にリカを置くことができたはずなのだ。

たとえば、『東京ラブストーリー』と同じ一九八八年に『BE・LOVE』（講談社）誌上で連載開始された深見じゅん『悪女（ワル）』は「世界流通のトップクラス」に位置すると言われる商社に父親のコネで入社した落ちこぼれOL「鈴木麻理鈴」が好きな男性のために本気で出世を目指すというストーリーとなっている。麻理鈴は帰国子女ではないが、リカと同じように自由奔放な性格で、組織で浮いてしまいがちなキャラクターとして描かれている点が共通している。そして、この作品では、組織向きでない女であ

つても、大企業に入社して出世を目指すことが可能なのだというメッセージがはっきりと打ち出されている（11）。



【図2】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、176頁

しかし、マンガ版のリカは、街へ出て雨に濡れながら通行人の靴をひたすら調査する仕事をこなすなど、バブル期のOLとしてはどう見ても華やかさに欠ける。商社勤務の父を持つ帰国子女のお嬢様という高いスペックと地味な職業選択の間にある「ずれ」は、彼女が一歳までアフリカ・ジンバブエにいたことに起因していると

思われる。アフリカ育ちのリカにとって、日本で生きることにはある意味とても不自然なことであり、東京で働くこともまた、それなりの困難を伴わないわけにはいかない。アフリカとはあまりにも勝手が違う場所で生きていかなければならない辛さは、「生まれて一一年目に、いきなり日本に戻ってきた」（上巻一七五頁）リカがいじめに遭い、「今までのやり方をねじまげて生きるよりは、破壊をめざそう」（上巻一七五頁）とまで思い詰めたエピソードにもよく現れている。当時の日本語家庭教師から「きみ、変わらなくていいよ」（上巻一七六頁）と言ってもらえたことで、彼女のアイデンティティはどうか守られ、「とりあえずグレよう」（上巻一七五頁）という目論見は果たされずに終わったが、「そんな一言にでもすがらなきや生きてゆけなかった……」（上巻一七六頁）というリカの告白は、帰国後の彼女がいかに孤独だったかを物語っている（12）【図2】。つまりリカは、日本と自己とのすり合わせに困難を抱える人物として生きてきたのである。だから彼女は「アフリカの自己」を許容してくれる人・場所であれば落ち着くことができる。そして、そんな彼女の「アフリカの自己」を許容してくれるのが、和賀の会社なのである。



【図3】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010年4月、86頁

リカは決して仕事ができない人間ではないが（和賀もランチも彼女の能力を買っている）、それを発揮できるのは、彼女の「アフリカの自己」を許容する会社であって日本型の大企業ではないというのがマンガ版から導出できる帰結である。自分らしさを抑圧されない会社でなければ働けないということは、のちに和賀事務所が経営不振で処分され、和賀の勧めでリカとランチが「二ツ橋産業」という大手企業に転職した際のエピソードを見ても明らかだ。リカは、大企業のルールを理解・体得するのにとても苦

労している。

赤名さん!! 就業中に歌うたうのはやめなさい!!／（中略）／靴脱ぐ人がありますか!?!／お行儀の悪い! 育ちがわかりますよ（下巻八六〜八七頁）【図3】

女だからって大目に見ないぞ。／その態度、改めない限り、社会人として失格だ!!／クズだ、人間のクズだ!!（下巻一二四頁）



【図4】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、64頁

上司から叱りつけられるリカは、都会に順応できない女、アフリカからやってきた野生児のイメージを強く喚起している。マンガ版に描かれるリカは、「都会の女」というイメージをまといながらも、本質的な部分ではアフリカ育ちのよそ者としてしか東京と関われずにいる。ドラマ版でも、引越しを繰り返したために幼馴染みが

できず、友だちの多くは海外にいるという発言を繰り返すリカだが、マンガ版では、友だちが海外にいるという発言すらないため、東京に馴染めぬまま生きているというイメージはより一層強い。さらに、和賀が「赤名リカはいいよ。／あの娘を見ると、ハッとさせられる。／なににもとらわれず自由に生きてる。／空を舞う野鳥を同じだ」（上巻四五頁）と言ったり、カンチが興奮したリカを落ち着かせるために犬の興奮を鎮める方法を試している様子は【図4】、リカがいまもなお野生児であり、彼女の本質が非都会的なものであることを強調するものである。

しかし、リカのこの性質は、徐々に矯正されてゆくことになる。そのきっかけとなったのは、和賀事務所時代のリカが取った二週間の休暇だ。この休暇で久しぶりにアフリカを訪れたリカは、故郷に都市化の波が押し寄せていることを知る。

ずいぶん変わっちゃったなって感じ……／あたしの馴れ親しんだ草原は、もう記憶の中にしか存在しないみたい（上巻二二七頁）

自分の故郷であるアフリカが記憶の中にしかないと分かってしまったリカは、この旅行を境に、「あたしも近代化しよう」（上巻二二七頁）と思いたち「都市で働く女」（上巻二二七頁）を目指しはじめる。ドラマ版のリカは幼い頃に引越しを繰り返すことで、



日本以外に複数の故郷（のようなもの）を持ち得たとも解釈できるが、マンガ版のリカは、唯一の故郷であるアフリカを失った故郷喪失者である。そのため、日本や東京との付き合い方をめぐる苦悩はドラマ版よりずっと深刻だ。さらに付け加えるのであれば、彼女が抱える孤独感は、カンチたち地方出身者のそれよりずっと根深いと考えねばならないだろう。カンチたちの故郷である愛媛は、アフリカほど遠くもなければ、急激な都市化によってその魅力を毀損されているわけでもないからだ。故郷を離れ、東京で生活していることは同じでも、リカとカンチたち愛媛組の孤独や苦悩は別種のものだと考えるべきなのである。

このように、マンガ版のリカは気心の知れた昔からの「仲間」を持たない女として描かれている。「仲間のような者」としてかろうじて存在するのは、恋愛を通じて繋がりをもった男たちだけだが、彼らはリカが思うほどリカのことを思っていない。なぜなら、彼女の愛は、並の女のそれとは違うからだ。和賀に言わせれば「赤名リカの愛のエネルギーは……／並の男の五人分くらいのエネルギー量」（下巻一〇二頁）であるため、恋愛のパワーバランスはつねに均衡を欠き、その結果破局を迎えざるを得ない。そのためリカには長期にわたって安定的に交際を続ける相手がない。故郷喪失者の孤独を抱えたリカは、恋愛においても、男たちとの間に埋めがたい断絶があることを起こることに思い知らされ、孤独を深めてゆくことになる。

### 三節 「近代化」する女



【図5】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、236頁

マンガ版『東京ラブストーリー』において、故郷喪失後のリカは、「あたしも近代化しよう」と語り、「都市で働く女」になろうと積極的に努力しはじめる。野生児のようだったリカは、アフリカという故郷を喪失したことで野生児を卒業し、大人になる（「近代化」する）よりほかなかったのだ。しかしそれは、彼女の独力で遂行されるのではなく、カンチとともに働き、カンチに恋することで遂行されている。リカは仕事とプライベートを分けて、カンチとともに生きることによって「近代化」しようとするのである。

リカはもてる女であり、カンチの前にも（そして交際中にも）多くの恋人がいるが、リカの「近代化」がほかの誰でもなくカンチとの恋愛・労働によって遂行されるのには理由がある。三上が「おまえ鳩飼ってただろ。／完治は動物育てるのうまいから、ああ

いう女が寄ってくるんだ」（上巻五九頁）と言うように、伝書鳩の飼育を趣味とするカンチは、リカのような女にとって「自分をうまく調教してくれる男」（上巻五九頁）なのだ。カンチが持つ調教師としての才能が、リカ（および生前のアズサ）を引き寄せているのである。彼女たちがカンチのことを気に入るまでのプロセスが一切描かれず、「勘」によって瞬間的に彼を気に入っているという点も、動物と調教師の関係を思わせるものだ。

本作における「調教」とは「近代化」のことであるが、リカにとってカンチとの恋愛・労働を通じて行われる「近代化」は、アフリカが育んだ自己を一度捨てることで、日本に順応し、疎外感を克服することを意味している。ドラマ版では、リカの野生児ぶりやカンチの趣味が伝書鳩の飼育であることが十全に描かれなかったため、「田舎男と都会女」という関係におけるリカの上位性ばかりが目立つが、マンガ版では彼らが「田舎男と都会女」であるのみならず、「野生児のリカとそれを近代化へ導くカンチ」という、上下が逆転した関係にあることも描かれる。マンガ版において、両者の関係性はこれらふたつの基準の間で上位と下位が入れ替わることによりつねに揺れている。



【図6】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、237頁

「近代化」によって新たな自己を獲得しようとする行為は、リカの仕事とプライベートを大きく変えてゆくが、その変化はリカから生命力を奪い、弱体化させている。たとえば、かつてはデートをすっぱかした相手を許せず、顔面にケーキをぶつけてしまうほどプライドの高かったリカが、接待中のセクハラに耐えて契約締結にこぎつけたばかりか、セクハラの実態を和賀に報告せず、契約締結は全てカンチの手柄だと言うなど、男の仕事をサポートする役回りを引き受けるようになるのだ（13）。セクハラ接待については、「……契約ペアにしたら明日またカ

ンチがボスに叱られるじゃない。／あたしだけじゃないけど、さ」（上巻二三六頁）とカンチを思いやる発言をした直後に【図5】、かの有名なセリフ「ねえ、セックスしよ！」（上巻二三七頁）が登場する【図6】。セックスという言葉を口に出せる女、自由な女、新しい女といったイメージがつねにリカにはついてまわるが、カンチとのセックスの動機は「最低の男！！／一番嫌いなタイプ」（上巻二三六頁）に胸を触られたせいで「むしやくしやする」（上巻二三七頁）からなのである。つまりそれは、働く女への侮辱に端を発するセックスなのだ。「始まりは「愛」ではなかった。そのことはリカもぼくもよくわかってた」（上巻二三七頁）というカンチのモノローグも、ふたりのセックスがいわゆるロマンティック・ラブから遠いことを物語っている。

なお、ドラマ版でも、ふたりがセックスするきっかけは、リカに対するセクハラだ。

ハートスポーツの男性社員・渡辺昇がリカを「みさかいなしに、誰とでも寝る女」だと言いい、カンチに向かって「あんな女と寝るなんて、バカだ」と言ったことに対し「私のことで何言おうと勝手だけど、カンチのことを侮辱するのは許さない」と激怒した日の夜、リカは「ラブじゃなくていい、ライクでいい」から「好きだ」と言って欲しいと頼み、カンチがその通りにすると「嘘つき」となじりながらも「セックスしよ？」と誘いかける。カンチのために接待相手のセクハラを許容し（マンガ版）、カンチのために同僚のセクハラを糾弾する（ドラマ版）という違いはあるものの、いずれの場合も、カンチが出世するよう、職場で不利益を被らないよう考えて行動する点が共通している（14）。これはまさに江原由美子の述べる「性別分業」という「ジェンダー秩序」であり「自分自身が活動の主体である男性」と、「その男性を下支えする女性」という社会関係そのものを表象している（15）。しかもマンガ版では、カンチの「ラブ」「ライク」という「嘘」すら召喚されないままセックスに至るのだ。これが「近代化」の成果だとすれば、マンガ版『東京ラブストーリー』から、ドラマ版のような「トレンディ」さを見出すことはいいよいよ難しくなる。



【図7】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』文春文庫、2010年4月、302頁

リカの「セックスしよ」という言葉自体は軽さと明るさをもたず発話されているが、うつぶん晴らしのカジュアルセックスと呼ぶには、あまりにも切ない背景がある。さらに補足すれば、マンガ版において、日本人観光客が金で黒人女性を買うことを肯定するような番組を放映するテレビ局に憤りを覚え徹底抗議するシーンがあるが【図7】、これはリカが男女間の権力関係に敏感であることを示すシーンと理解すべきだろう。しかし、そうした価値観を持っていながら仕事の場ではセクハラに耐え、カンチに手柄を立てさせようとするのだ。つまり、リカは「近代化」によつて、近代的なジェンダー秩序に対する反発と忍従の間で引き裂かれているのである。

したがって、リカのあけすけな言葉「ねえ、セックスしよ！」は、彼女の先進性を表しているかに見えて、実は公領域にあつては女が男を立てるべしという性別分業システムへの敗北感に縁取られていると考えるべきである。そして、それがカンチへの愛ゆえに味わうことになった敗北感であることはあまりにも皮肉だというほかない。

以上のような展開を経て、ふたりの関係は新たな局面に突入することになる。とくにマンガ版では、ふたりがセックスしたことに加え、和賀事務所から二ツ橋産業に転職するという労働環境の変化が描かれることによって、リカのカンチに対する依存度が高ま

つてゆく。リカは、アフリカを失った上に、和賀事務所も失ったことで、カンチを支えにして生きていくよりほかなくなっていくのだ。故郷喪失者となったリカの「近代化」は、カンチと恋愛し、カンチと労働することによって達成されるものであるため、労働環境に変化が起きれば、その影響が恋愛に及ぶのは必定である。二ツ橋産業でのリカは、職場に馴染めない自分を制御するため、カンチから執拗に愛の言葉を引き出そうとはし始める。しかし、以前とは比べものにならないほど忙しくなったカンチは、リカの相手をすることができない。そしてとうとうリカの怒りが爆発する。

日が暮れかけたら今日一日のできごとをすべて語って聞かせて!!／あたしが呼んだら、夜中でも車で駆けつけて来て!!／週一度は会社を休んで、朝から夜まであたしを抱いて!!／二四時間抱きしめて、二四時間愛してるってささやいてよ!!(上

卷一二頁)【図8】



【図8】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010年4月、112頁

労働と恋愛を分けて考えることがないリカにとって、慣れない職場で消耗した分は、恋愛によって埋め合わせなければバランスが取れないが、カンチは忙しさのせいで心の余裕を失っており、リカのエネルギーを受け止め切れない。東京で働いて生きていくこと(「近代化」すること)の全てがカンチへと収斂してゆくリカの人生と、東京で生きていくこと、働くこと、リカと恋愛すること、同郷の仲間と付き合うことなどが併存しているカンチの人生の差異は、ここで決定的なものとなる。当然のことながら、彼らが歩調を合わせるのは困難となり、この先、彼らの恋愛は明らかに行き詰まりを見せる。

ディテールは微妙に異なるが、ドラマ版・マンガ版ともに、ふたりの恋愛が立ちゆかなくなった時、リカの海外渡航計画が持ち上がる。マンガ版では、リカが二ツ橋産業を辞め、カンチとの関係を曖昧にしたままアメリカ留学をする。ドラマ版では、リカのロサンゼルス支部転勤をきっかけにカンチが別れ話を切り出す。いずれの場合も、カンチとの間に物理的距離ができることは、ふたりの恋に冷却期間が設けられることを意味している。しかしながら、リカにとってはカンチとやり直すための冷却期間も、カンチにとってはさとみとの恋をはじめするための準備期間となってしまう。マンガ版では、カンチがリカのいない間に「一七の時から……／美しい夕暮れや、静かな夜空に出会ったびに、なにか足りないと思うていた。／誰かにこの美しさを分けてやりたい、そうだ誰かに傍らにいて欲しいんだと気づいた。／それが関口さとみならいいなと、ずっと思っ

た」(下巻二六一―二六二頁)とさとみに伝えていることから、リカの不在がカンチをさとみに向かわせているのが見てとれる。リカの激しい愛に翻弄され続けたカンチが、彼女の「近代化」に加担することによって得たものは、日本に自己をすり合わせることに疲弊し、弱体化したリカの重すぎる愛だけだったのである。

#### 四節 対幻想を超克するために

『東京ラブストーリー』において、カンチの優柔不断さは、リカの自由奔放なキャラクター同様、ストーリーを駆動させるための重要な要素となっている。自分で何かを選び取ることが苦手なカンチは、その主体性に欠ける性格のせいで、なし崩し的にリカとセックスしたり、リカと交際しているのにさとみへの想いを断ち切れなかったりと、恋愛の主導権を握る気配がまるでない。さとみとの交際を決意したことで、ようやく主体的に動きはじめるが、リカへの思いを完全に捨て去ったとまでは言えず(リカに呼び出されると、さとみを不機嫌にしてまで会いに行こうとしてしまう)、つねにリカのさとみの間を行き来する男であり続けた。しかし、すでに確認した通り、アズサの似姿として現れたリカに「激しさ」や「死の徴」を感じ取りながらも、野生児であるリカを矯正する調教師としての役割をあてがわれたカンチは、「いつも振り回されて自分の気持ちを見つめるヒマなんかなかった」(下巻二四五頁)のである。

リカにはもう疲れていたんだ。／重荷だったんだ、その負い目で逆に優しくしてたんだと思う。／ひどい男だよ。／きつとリカもそれを見抜いて、去って行ったんだと思う。(下巻二五一頁)【図9】



【図9】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010年4月、151頁

リカのいない平穏な暮らしの中で、カンチはさとみに対しこのように打ち明けるが、さとみはカンチのことを「日本で一番立派な男」「日本一素晴らしい男性」(下巻一五〇頁)と褒め称え、「身近過ぎて……／快適過ぎて……／気づかなかった」(下巻二三三頁)と、カンチへの愛を認めるに至る。「近代化」を目指すリカは、男を立て、男に尽くす「さとみのような女」になりつつあった。しかし、当然のことながらリカはさとみではないため、カンチにとつてのリカは「劣化したさと

み」程度の価値しか持たないだろう。だとすれば、カンチにとってリカはアズサの似姿からさとみの似姿へと変化しているだけということになるし、カンチはリカを「リカ自身」として見るができない男だということにもなる。「近代化」しようと努力するリカとは対照的に、カンチはリカにさんざん振り回されているように見えながら、実際には本質的な影響は受けておらず、相変わらずさとみのことを愛し続ける男なのである。リカが海外に行った後のカンチの変化は、さとみに自分の気持ちをはっきり伝えられるようになったというただその一点のみである。「近代化」を目指したリカのドラスティックな変化とは比べようもないほどささやかな変化だ。

ドラマ版では描かれないが、マンガ版では最終的にリカが和賀の子どもを妊娠し、ふたりの別れはいよいよ決定的なものになる。時を同じくしてカンチはさとみと本格的に交際しはじめるが、しかしそれでもリカから呼び出しの電話がかかってくれば会いに行ってしまう。カンチの「ささやかな変化」は、リカを前にすると、何の効力も発揮しない。つまり、カンチがさとみへの愛を告白し、主体性を獲得したかのように見えたのは、リカが海外にいて不在だったためなのだ。リカに比べると、さとみが恋愛の客体であることを強く志向する女であるために、カンチの主体性が相対的に際立つだけなのである。

もっともつと馬鹿になりたいの。／馬鹿になって馬鹿になって、／感情もなくなっ  
て彼の言うこと全部信じて……／ニコニコ笑って、待つてるだけの女にな  
りたいのよ。  
よ。（上巻二二七～二二八頁）【図10】

ダンナさまが「右向け！」って言ったらずーっと、一日でも一年でも右むいたまま  
のお嫁さんになりたかった……（上巻三五四頁）



【図10】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、2010年4月、318頁

このように、さとみの「客体であろうとする意志」はかなり強い。三上との交際中も、カンチに電話をかけてきて「あたしもうダメなの。決断能力もなんにもないの。／だから完治くん決めて。そのとおりにするから、別れるかどうか……」（上巻三五九頁）と言っており、自分の恋愛のことさえ、自分で決めることができない。何も考えず、何も決めない女であるさとみは、私領域においての。幼稚園教諭という職業選択も、いずれ家庭

男を下支えする女そのもの母になるであろう自分を先取りしていると言っている。活動の主体は男であって、女

はそれに従うべしというのが彼女の幸福論なのである。彼女の同僚が、仕事場でのみ母の役割を引き受け、外では自由に恋愛を楽しんでいるのとは違い、さとみは母の役割を忘れ、男とゆきずりで寝ることなどできない。作中で彼女の強固な貞操観念は家業がラブホテル経営だったことの反動であると推測されており、彼女自身も上京した理由のひとつとして家業を知られずに済む場所へ行きたかった旨を語るが、地元を離れ、誰も彼女の家業のことなど知らない東京に来てもお、その貞操観念は強固なままだ。彼女はどこまでも貞淑かつ「女らしく」振る舞おうとする。だから男たちは望むと望まざるとにかかわらず誠実かつ「男らしく」振る舞わざるを得ないのだ。さとみは異性愛体制に馴致されることを積極的に望み、男にもまたそうあることを暗に求める女なのである。



【図 11】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』文春文庫、2010 年 4 月、411 頁

のリカが、この恋を終わらせる決断をし、実行に移すのである。

——カンチ

あたしは別れは苦手です（誘いは得意だけど）

カンチは優しすぎるからあたしを置いてゆけないでしょう

だから あたしが先に outcomes (下巻四一頁) 【図 11】

このように書き出された手紙を読むことで、ようやくカンチはリカとの恋愛に終止符を打つことができ、さとみの待つ東京に戻ってゆく（ドラマ版でも、最後はやはりリカが自ら別れを決意し、カンチの前から消えることで、カンチはさとみの元へ向かっている）。マンガ版において、ふたりが冷静に向き合うことができたのは、直接対面している時ではないのだということを【図 11】ははっきりと示している。ここにあるのは、リカの言葉と、黙ってそれを読むカンチの姿である。逆に言えば、ここにリカの姿とカンチの言葉はない。マンガ版は、ふたりのコミュニケーションの困難を極めて象徴的な

形で描き出している。

なお、これまで見てきたカンチの態度は「草食系男子」を彷彿とさせるものだ。「恋愛やセックスに「縁がない」わけではないのに「積極的」ではない」と定義される「草食男子」というコンセプトが登場したのは、二〇〇六年であるから（16）、それより二〇年ほど前に草食系の走りとも言える男性キャラクターが登場していたことになる。『東京ラブストーリー』は、リカというヒロイン像を提出すると同時に、カンチという草食系男子のプロトタイプもまた作り出していたのだ。カンチが草食系だとすれば、リカは間違いなく肉食系だ（少なくとも「近代化」を目指す前までは）。その意味で『東京ラブストーリー』は、草食系男子と肉食系女子の物語でもあると言えよう。

女性に対し抑圧的でなく、男性性を過度に主張しないカンチは、その受動的な性質がゆえにリカと交際するに至ったが、その主体性に欠けた性質がゆえにリカの愛情を受け止めきれなくなった。リカはアズサのように自殺はしなかったが、「近代化」の途上でオーバーランし、自分らしく生きること自体を手放したことは、ゆるやかな死を意味すると言っている。作中、リカが激しい発作に見舞われるシーンがある（病名は明らかにされていないが、不安神経症からくる過呼吸の症状であると思われる）。

しかし、心を病むほどつらくても、リカはカンチを手放そうとせず、カンチを愛し、カンチの出世を願う女であり続ける。そして交際が六ヶ月を超えると、リカは「行きついちやったのよ!! 愛が!! / こっから先が見えないのよ!!」（下巻一〇〇頁）と言いつす。これは明らかな SOS 信号だが、カンチはこの信号を正しく理解することができない。この頃のカンチは、二ツ橋産業での仕事が多忙を極めていたこともあり、リカが何を訴えようとしているのか、彼女が何を欲しているのか把握することができなくなっている。こうして、リカの試みた近代化は、カンチとの関係性を毀損するレベルにまで達



【図 12】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010 年 4 月、246 頁

すると同時に、彼女から自由奔放さや生命力を奪ってゆくことになる。

もちろん、リカがゆるやかな死へ向かってしまう原因は彼女自身にもある。なぜなら、リカのオーバーランは、彼女の「激しさ」が招いた災厄でもあるからだ。しかし、カンチが調教師の資質を持ちながら、リカの全てを受け止め、コントロールするだけの力は持ち合わせていなかったことも大きい。アフリカ育ちの野生児と恋愛をし、その愛の重さを抱えきれなくなったら昔から好きだった女の元へ逃げ出してしまいうプロセスは、草食系男子の弱点だけを描き出しているように見える。



カンチの草食系ぶりがリカの野生児ぶりとうまく合致するようなハッピー・エンドも、二〇年後のいまならおそらく採り得るだろう。しかし、連載当時の日本社会は、彼のような草食系男子を魅力的に描けるレベルまで「男らしさ」の多様化はなされていなかったのである。こうして早すぎる草食系男子の登場は、肉食系女子を疎外し、自分は母のように優しい女と自閉しつつ安定的な関係を築く帰結を導出するに至る。

変わりゆくアフリカを見てしまったがために故郷喪失者となったリカは、東京を新たな故郷とするために、労働と恋愛によって新たな自己を獲得しようとするが「近代化」がうまくいかず、労働と恋愛のバランスを取り戻す意味も込めて一度東京を離れアメリカに留学するも、帰ってきてみると恋人の心はすでに離れており、ラストシーンでは、恋人の故郷に一人旅をした後、彼の前から消える。言うまでもなく、リカの『東京ラブストーリー』は、悲恋の物語として幕を下ろしている。しかし、カンチの『東京ラブストーリー』は、リカと東京との邂逅と別離の物語として、カンチの中で輝き続けるだろう。マンガ版の中でカンチはリカのことを「東京だ」と言う。

三上に「リカは東京そのものだ」って言われた。／そうだ、リカは東京だ。／リカを手なずけることは、東京を手なずけることみたいな気がして……／得意になってた部分がぼくにはあったと思う。（下巻二四六頁）【図12】



【図13】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010年4月、406頁

こう語った後、カンチは「ぼくはリカに負けたんだ」（下巻二四七頁）と結論づけている。これはカンチの「リカと東京」への敗北宣言であると同時に「田舎の男」である自分を全肯定することにも繋がっている。この言葉がさとみという同郷の女に向けられていることからそれは明らかだ。カンチは、リカと東京に負け、さとみと愛媛へと回帰しようとしているのである。こうして、リカとの恋は過去のものになり、カンチの『東京ラブストーリー』は甘い感傷をにじませながら終わる。

そして、マンガ版においてリカがアズサの似姿であったことを思えば、自分に好意を寄せながらも原因不明の自殺を遂げたアズサとは違って、カンチを愛し続けたリカが、ふられてもなお人生に絶望せず「とことん生きてやる」（下巻四〇七頁）と言い、「東京のどこかであたし生きてるから／カンチも生きてて」（下巻四一一頁）というメッセージ――



【図14】柴門ふみ『東京ラブストーリー 下』  
文春文庫、2010年4月、404頁

かに残っている。しかし、カンチの優しさや和賀の経済的なバックアップを拒絶して、

ジをカンチに送ったことは、長い間宙ぶり状態に置かれていたアズサの死をリカが乗り越えたことを意味するものとなる【図13】。なぜなら、アズサの似姿であるリカが「とことん生き」ることで、死の徴は薄まってゆくだろうからだ。アズサの自殺という過去を共有するカンチたち愛媛出身者たちは、リカが力強く生きていくことで、多少なりとも精神的に救済される可能性がある。中でもカンチは、愛するさとみを手に入れ、アズサの死を乗り越えるという、ふたつの幸福を手にすることになる。リカがカンチを失い、「近代化」にも挫折するのは対照的に、カンチが最終的に手に入れた幸福は非常に大きなものだ。

故郷喪失者となり、カンチとも別れたリカは、全てを失ってしまったように見える。しかし、リカがお腹の子どもに「アフリカ」と名付け、父親である和賀からの結婚の申し出も断り、シングルマザーとして生きていくことを決意するマンガ版の結末は、テレビ版にはないリカの「回復」を物語っている。

故郷喪失者となったリカは、東京で生きていく道を模索し、やがて男を立てながら働くというジェンダー秩序への忍従によって引き裂かれたが、最終的に「アフリカ」という名の子を孕み（失われたはずの故郷を自ら再生産し）、産み育てることを決めている。そして、妊娠発覚後のリカは「赤名リカ」とはどういう女かを自ら語るようになる。

言えるわけじゃないじゃない！／この赤名リカがそんなこと言えるわけじゃないじゃない！！（下巻二八五頁）

でも、やっぱり愛してもない男と暮らすなんて、／それは赤名リカの生き方じゃないわ（下巻四〇頁）

「近代化」のために一度は手放した自由奔放な自分というセルフイメージを取り戻すかのように、リカは「赤名リカらしさ」について語る。そして子どものアフリカと生きていくことを決めたリカの晴れやかな顔は、「一人では不完全。他者のいないお前は無だ」と女を（そしてときに男をも）脅迫する」（17）対幻想から自由になった女の顔だ（一方のカンチは戸惑った顔しかできずにいる）【図14】。彼女が和賀やカンチに続く「新しい男」である子どもに対し、かつての恋人たちに向けたような激しい愛をぶつけ依存する可能性は確

対幻想が作り出す近代家族のシステムから一定の距離を置くことには成功していると思われるべきだろう。そしてそれは、「近代化」以前のリカが「そんなのいないわ、よけいなことよ」（上巻二四二頁）と言っていた男の「愛」とか「責任」とか（上巻二四二頁）から距離を置くことと同義である。

トレンディドラマが「わたしだつてきつと、という希望がもてる」（18）ものならば、マンガ版『東京ラブストーリー』は、誰もが夢見るような「希望」をリカに与えてはいない。彼女の「希望」は、より複雑で、より高度で、「トレンディ」からはほど遠い。リカの先進性は、ドラマ版よりもずっと色濃く、ずっと力強いものである。

〔注〕

（1）「月九」枠とは、フジテレビ系列の月曜二時から二時五四分までの時間帯に放送される番組のこと。もともとは、バラエティや海外ドラマなどをランダムに放映していたが、一九八七年四月六日から五月一日まで放映された『アナウンサーぷっつん物語』以降、若者層をターゲットとしたドラマ作りに注力するようになったことにより今日の「月九」ブランドが確立された。

（2）中野翠、麻生圭子、横森理香による鼎談『東京ラブストーリー』大論争』（『文藝春秋』六九巻八号、文藝春秋社、一九九一年七月）の中で、フリーライターの横森は「放送日の月曜は、OLが早く家に帰った。「月曜の夜の街からOLが姿を消した」なんて言われましたよね」と語っている。

（3）中野翠「スカーレットの法則」（『私の青空一九九一』文藝春秋、一九九六年三月）  
（4）読者のさとみに対する同族嫌悪については、「一見地味に見える女ほど突然家に押しかけたり大胆な行動に出るから手ごわい。『東京ラブストーリー』のおでんを持つて家の前で待つ有森演じる「さとみ」に当時の女子たちはみんな戦慄したものです」（小泉すみれ「九〇年代のドラマは意外にも「等身大」——『an・an』四三巻四八号、マガジンハウス、二〇一二年一月）といった文言にもよく現れている。「待つ女」であるさとみへの「戦慄」は、同族嫌悪の別名だ。

（5）トレンディドラマは、日本のバブル期に制作されたドラマ群を意味する和製英語。ドラマ・リサーチ・ネットワーク『素敵なドラマが教えてくれた「東京ラブストーリー」から「誰にも言えない」まで』（ワニブックス、一九九三年一月）が、トレンディドラマを「ひと昔前、わたしたちがかなりオシャレになったところに出始めた言葉だったと記憶しています。（中略）『／』そのドラマには、夜の東京が出てくる。そのドラマには生活の匂いがない。そのドラマには、素敵な男女が登場している。そのドラマには

“今”の香りがする。そのドラマには、わたしだつてきつと、という希望がもてる。そう。あのころのドレンディドラマは、わたしたちの夢と現実のギャップを違和感なくうめてくれるシミュレーションドラマだったといえるかもしれません」と定義しているように、洗練された都会人の生活と恋愛が描かれることが多い。そして登場人物たちのライフスタイルは、消費意欲が盛んで流行にも敏感な二〇歳から三四歳の女性Ⅱ「F1層」の心を掴んだ。

(6)『東京ラブストーリー』以降、「月九」枠にはリカとよく似た女主人公の系譜が生まれた。彼女たちに共通するのは、自分の意見をしっかり持っており、美人ではあるがどこかサバサバと男らしく、愛情深いけれどもそれを上手に表現できない、世渡り上手なようである不器用な女だということだ。こうしたキャラクターは、『ロング・バケーション』（一九九一年四月～六月）に登場する葉山南（山口智子）や、『やまとなでしこ』（二〇〇一年一〇～一二月）の神野桜子（松嶋菜々子）へと、少しずつ形を変えつつ、しかし確実に継承されている。

(7) 福田フクスケ「九〇年代ドラマ ヒーロー&ヒロイン名鑑」『ROLA』一卷二号、新潮社、二〇一三年一〇月

(8) 和田茂俊「故郷の喪失と仮構、または虚構という営みについて——太宰治・伊東静雄・谷川俊太郎と『東京ラブストーリー』——」（『聖和学園短期大学紀要』三九号、聖和学園短期大学、二〇〇二年三月）

(9) 山根真理、木内祐子、松原知香、張美花「九〇年代のメディアに描かれたジェンダー——ドラマ『東京ラブストーリー』の分析を通して——」（『愛知教育大学家政教育講座研究紀要』三六号、愛知教育大学家政教育講座、二〇〇五年三月）

(10) 藤本由香里「お仕事！」（『ニュー・フェミニズム・レビュー』五 リスキー・ビジネス・女と資本主義の危い関係』学陽書房、一九九四年四月）

(11)『悪女（ワル）』は、『BE・LOVE』（講談社）誌上で一九八八年四号から一九九七年一〇号にかけて連載されたのち、単行本、文庫本になり、石田ひかり主演でドラマ化もされている。ドラマ版の放映は、日本テレビ系列で一九九二年四月一八日から六月二七日まで。脚本・神山由美子、制作・よみうりテレビ、キティ・フィルム、出演・石田ひかりほか。

(12) アフリカ（ジンバブエ）からの帰国子女という設定は、ドラマ版では引越して海外を転々とした帰国子女という設定に改められている。リカが日本で生きていくことの不安や困難は、マンガ版ほど強くは語られず、それよりも、引越越しとは無縁の幼少期をすごしたカンチたち愛媛組を羨むという方向に振り向けられている。

(13) マンガ版にもリカと付き合うカンチのことを「イナカ出のマヌケ」「ヌケ作」（上

巻三八〇頁）と言った同僚に対し、リカが「あたしのことはなんとも言いなさい。でもカンチを侮辱するのだけは許さない!!」（上巻三八〇頁）と食ってかかるシーンが出てくるが、この発言はふたりがセックスをする直接的なきっかけにはなっていない。

（14）和賀事務所から二ツ橋産業に転職すると、リカの弱体化はさらに進行する。和賀事務所であれば確実に許されていたであろう自由奔放な言動を叱られ、反発することもできず「だって、あたしが大暴れして会社やめたら、残されたカンチが困るだけだもん。／（中略）／二つ向こうのブロックで、／エレベーター越しにカンチの出世を祈ってるわ」（下巻九三頁）と発言する。これは紛れもなくリカなりの「忍従」である。彼女は、日本型の組織に屈服し、カンチという男の仕事を邪魔立てしないことを選んだのだ。

（15）江原由美子「第四章 ジェンダー秩序」（『ジェンダー秩序』勁草書房、二〇〇一年四月）

（16）深澤真紀「U 35男子マーケティング図鑑 第五回 草食男子」

（<http://business.nikkeibp.co.jp/article/skillup/20061005/111136/>）二〇〇六年一〇月一三日公開、二〇一四年八月二五日閲覧）

（17）上野千鶴子「メタ・ディスコースⅡ性愛論」（『性愛論』河出書房新社、一九九一年四月）

（18）「はじめに」（ドラマ・リサーチ・ネットワーク『素敵なドラマが教えてくれた「東京ラブストーリー」から「誰にも言えない」まで』ワニブックス、一九九三年一月）

\*『東京ラブストーリー』の引用は文春文庫版（全四巻）に拠った。

### 第三章 西炯子『甥の一生』論

#### ——「甥」の労働と恋愛をめぐる

##### 一節 見慣れない文字Ⅱ「甥」

西炯子『甥（おとこ）の一生』は『月刊フラワーズ』（小学館）誌上において二〇〇八年九月号から二〇一〇年二月号まで、全一八話が連載された作品である。連載終了後は『月刊フラワーズ』の増刊号にあたる『凜花』（小学館）に一〇号（二〇一〇年）から一六号（二〇一二年）まで、番外編「甥の一生スピノフ」全七話が掲載された。単行本化に際しては、同社のマンガレーベル「フラワーコミックス<sup>2</sup>」から順次刊行が進められ、スピノフ作品も収録の上、全四巻で完結している。

本作は、一九八六年にマンガ家デビューした西炯子（一九六六年～）がキャリア二二年目にして世に送り出した最大のヒット作と言っている。単行本は二〇一三年時点で一〇万部を売り上げており、人気マンガの指標となる媒体でも繰り返し取り上げられている。『このマンガがすごい！二〇一〇』（宝島社、二〇〇九年十二月）のオンナ編において第六位を獲得し、『THE BEST MANGA二〇一〇——このマンガを読め！』（フリースタイル、二〇〇九年十二月）では総合五位タイを記録したことからも、多くの読者から支持されたことがわかる（1）。

『甥の一生』がこれほどまでに人気を博した理由が一体どこにあるのかを考えると、その理由をエンターテインメント性の高さにのみ回収することはできない。日本の少女マンガが「現実を生きるためのマニュアル」として読まれる側面があるという点を考慮するのであれば（2）、一一〇万部という売り上げは、本作が娯楽として消費されるフィクションであることを超え、読者の生きる現実にまで触れるような価値観を提出したからこの数字だと考えるべきであり、その価値観は、何よりもまずタイトルに掲げられた「甥」の文字に象徴されている。

そこで本章では、本作のストーリーを確認した後、「甥」の文字に着目し、本作にとって「甥」とは誰／何なのかを考察する。「男」と「女」を並べてできる「甥」の文字に象徴されるものは何なのか考察する中で見えてくるのは、本作のジェンダー観、恋愛観、労働観、人生観が、シンデレラ・ストーリーをなぞるような、旧弊な少女マンガ的恋愛規範とも呼ぶべきものを更新するものだという点である。女でも男でもなく、「甥」を描いた本作は、男女の恋愛（結婚）を主なテーマとしてきた少女マンガの歴史に照らしてみたとき、非常に特異かつ重要な作品のひとつであると考えられるのだ。

## 二節 王道少女マンガからの逸脱



【図1】西炯子『甥の一生 1』小学館、2009年3月、6頁

『甥の一生』は、三〇代後半の女主人公「堂園つぐみ」が「下屋敷十和（しもやしきとわ）」の葬式を切り盛りするところからはじまる【図1】。亡くなった十和は、つぐみの祖母にあたる人物で、下屋敷邸の女主人でもある。生前の十和は、家庭の主婦として生きる一方、著名な染織家としても活躍していた。そんな十和が入院したこと、無人となった下屋敷邸につぐみはやってきた。そして下屋敷邸で暮らしながら十和の入院先へと通い続け、最終的に十和の最期をたったひとりで看取ることになった。

しかし、つぐみが十和の看病をしていたことを、親戚たちは葬式の席で彼女に会うまで知らずにいる。第一話の冒頭、つぐみに向かって親戚が「つぐみちゃんゆうべ東京から？」と声をかけると「あ…いえ／一か月前からここにいたもんで…」と答えるシーンが出てくるが（二巻三頁）、この会話からも分かるように、つぐみは東京にいるはずの人間として認識されている。本作において、十和の家があるのは鹿児島県をモデルにした「角島県」という土地であり、つぐみの居住地は東京都である（3）。そのため東京にいるはずのつぐみが角島で生活していることは違和感を醸成する。さらに、彼女の滞在がなぜ長期化しているのかということは、親戚たちが最も訝しく思う点である。というのも、東京でのつぐみはキャリア系、それも相当な「キャリア系」だからだ。

親戚A…お義母さんも誰もいないこの家に／ひとりで一か月前からいたってこと

よね／会社辞めたのかな

親戚B…「四つ葉電機」を？ まさかあ（二巻七頁）

親戚たちがこう話すように、つぐみは「世界の四つ葉」と呼ばれる「四つ葉電機株式会社」の原子力事業部プロジェクト管理課課長として働いている。普通に考えれば東京で仕事をしているはずの彼女が、角島に長期滞在し祖母の看病をしていることを親戚たちが不思議に思うのは当然だろう。つぐみの母親は「あの子も三十路も半ばを過ぎたし／いろいろ考えることもあるんでしょね」（一巻八頁）と、ひとまず静観の構えを見せるが、弟は「…もしかして姉ちゃん／ばあちゃんとここで暮らす気だった？」（一巻一一頁）と直接つぐみに尋ね、その真意をはかろうとする。しかし、つぐみの返答はどこかぼんやりとしているのだった。

…いや／何も考えず……／はじめて長い休みをとったんで／気兼ねしなくていい  
静かなところにいききたいと思つてき（一卷一二頁）

このように思つたつぐみが十和に電話したところ「好きにしろ」（一卷一二頁）と言われたというのが、角島長期滞在の経緯だ。ただし、つぐみが十和から家の鍵を預かったのは、この休暇を取る三年ほど前のことである。つぐみから頼んだのではなく、十和が「ポイっとくれた」（一卷一四頁）のだという。そして、つぐみがこの鍵を使い下屋敷邸に出入りするようになったタイミングで、屋敷の主である十和は亡くなり、十和の死に引き寄せられるようにして「海江田醇」がつぐみの前に現れる。東京の大学で哲学を教えているという海江田は、生前の十和から離れの鍵を預かっている。そして、十和の葬式に参列すべく角島にやってきて、葬式の日から下屋敷邸の離れに寝泊まりを

はじめる。つぐみがそれを知るのは、葬式の翌朝だ。

見知らぬ男が離れにいることは、当然のことながらつぐみを大いに驚かせる。海江田は、十和から預かっていたという離れの鍵を見せつつ、ここへやってきた理由を次のように語る。



【図2】西炯子『甥の一生 1』小学館、2009年3月、32頁

ぼく／だいぶ昔にこれ預かってたんです／いつでも好きなときに使てええよて  
言うてはったので……／あ 今回はじめてとちがいますよ前に何回か……／今回  
は角島大学の友人が秋から病氣療養することになったんで代打でしばらく／ほん  
まは今年中プラプラする予定やったんやけど……市内にマンションでも借りな  
あかんかなと思てたんやけど／聞いたら こっから新幹線で三〇分そこそこやと  
うので／ほなこっから通お思て 三日前電話したら……（一卷三二頁）【図2】

アップになったつぐみの驚きの表情が示すように、彼女はこの状況を受け入れられない。離れとはいえ、見ず知らずの男が同じ敷地内に生活しており、その男が祖母とどのような関係にあったのかがよく分からないのだから、拒否反応を起こすのも無理はない。さらに、祖母との関係に関する海江田の説明が曖昧なことをつぐみの不信感を募らせてゆく。



……どう言うたらええやろな…／とにかく鍵をもろてる／ここへははじめてやない／君のお祖母様は染色家として以前 東京の大学にきてはった／ぼくは そこの学生やった／以上や（一卷三三頁）

ぼくは学生で君のお祖母様は先生／以上や／それ以上のことを／君に説明する気はない（一卷五五―五六頁）

このように、十和との関係について語る時の海江田の口は重い（十和と海江田の関係が詳細に語られるのは後になってからのことである）。海江田が赤の他人であることを理由に下屋敷邸から追い出したいつぐみだが、海江田に「君は孫でまだこの家の相続権はない／鍵をもろてるというんやったらぼくとまったく条件は同じやで」（二巻三七頁）と言われると、何も言い返せなくなってしまうのだった。こうして、下屋敷十和の遺した鍵をきっかけに出会ったつぐみと海江田の同居生活がスタートする。

この先の展開において、海江田はつぐみのことを愛し、つぐみも最終的には海江田の気持ちを受け入れ、ふたりは結婚することになる。これを「いかにも少女マンガ的な男女の恋物語」と断ずるのは容易い。実際、昨日まで何の関係もなかった他人同士が恋に落ちる物語は無数に作り出されてきた。とくに、一見相容れなさそうな男女が結ばれる物語は、はじめに困難な状況が示される分、ストーリーに緩急が生まれ、より読者の興味を引く内容になり、恋愛が成就した時のインパクトも大きい。したがって、赤の他人同士であったつぐみと海江田がさまざまな違いを乗り越え結婚に至るという道筋だけを取り上げれば、本作を「少女マンガの王道」と評価することもできるだろう。しかし、つぐみと海江田の恋愛と結婚には、看過できない点が存在する。それは、結婚するという結末を迎えているにも関わらず、男女が結ばれることを手放しで称賛していないという点だ。詳しくは後述するが、結婚と幸福とを直接的に結びつけない結末は、シンデレラ・ストーリーをなぞるような男女の恋物語とは相容れないものであるし、「少女マンガの王道」からも外れていると言わねばならないだろう。プロット上は男女の出会いから結婚までという王道を歩みながら、結末において「結婚を手放しで肯定しない」という、ある意味で非少女マンガ的な思想を表出させているのが『甥の一生』なのである。

### 三節 男のような女Ⅱ「甥」

『甥の一生』というタイトルに掲げられた「甥」とは一体誰／何のことなのだろうか。そもそも、甥という字は「ネン、ネム、ダン、ダム、ナン」という音読みと「のう、め

おと」という訓読みを持つ漢字で「おとこ」とは読まない。つまり、本作独自の読み方である。そして、男と女を組み合わせてできた「甥〱おとこ」は、本作において「男並みの女」という意味で用いられている。たとえば、下屋敷家の女主人であった十和や、十和の遺した土地をまるごと買い受けたいと申し出たつぐみについて、親戚たちは次のように語っている。

親戚 A ……この家は女の家なのかねえ／じいちゃんは婿だったしねえー

親戚 B ……いや／家を持つような女は結局「男」だよ（三巻五二頁）【図 3】



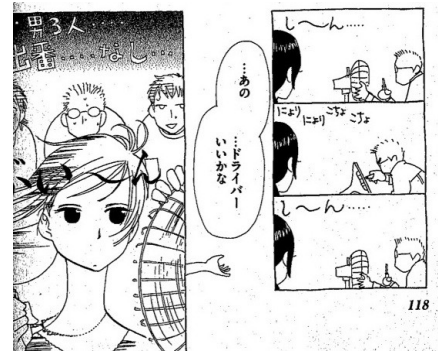
【図 3】西炯子『甥の一生 3』小学館、2010 年 3 月、52 頁

角島の田舎町では、いまだに女による土地管理が例外的なこととされているのが分かる会話である。しかもつぐみは十和とは違って独身である（土地を買い上げたいと申し出た時点では、海江田と結婚することなど考えてもいない）。したがって、つぐみの申し出が例外的であるという印象は、婿を取って下屋敷家の女主

人となった十和の場合よりもずっと強い。また、角島が鹿児島県のイメージを下敷きにしていることを考え併せると、男尊女卑の思想がいまだに残るとされる土地で、独身のつぐみがほかの親戚を差し置き土地の購入と管理を申し出たインパクトはさらに大きなものになる。つぐみは十和の葬式のあと父親から「あんなことを言い出すもんじゃない／お前は孫なんだから」（二巻二二頁）とたしなめられているが、たしかにつぐみはまったくと言っていいほど女（の孫）らしい配慮をしておらず、その意味で男尊女卑に馴致された女とはかけ離れている。両親に相談もせず、自らの意志で土地管理者に名乗りを上げるつぐみの主体性とエリート会社員としての経済力は「男並みの女」というイメージを読者に強く印象づけるものだ。

また、別のシーンでは、地元の青年たちがつぐみのもとを訪れ、男手が必要な作業を手伝ってやろうとするが、つぐみは井戸の水質検査から電化製品の修理まで、ひとりでもできてしまうため、彼らの出番はない【図 4】。土地の若者が三人がかりで手を貸そうとしているのに、つぐみの前ではまったくの役立たずに成り下がってしまうのだ。経済力だけでなく、生活力の面でも、つぐみは「男並みの女」なのである。

菅康弘は、一九七〇年代からはじまった田舎暮らしブームに関する論考の中で、都会から田舎に移住する人びとが「よそ者」として地元住民から強い興味を持たれていることについて「ストレンジャーは、その志向や選好に応じ地元の住民 (native) からさま



【図4】西炯子『甥の一生 1』小学館、2009年3月、118頁

さまざまな動機の理解や解釈をされる、受け身の存在である」と述べている(4)。菅の指摘を敷衍すると、一度角島を離れ「都会の人」になったつぐみの帰還は、地元住民たちにとって「よそ者」の来訪とほぼ同義であり、興味を引かずにはおかない。「町じゅう噂してるよ」(一巻一一〇頁)「有名なよ」(二巻一一二頁)といった地元住民の言葉は、つぐみに対する関心の高さをとてもよく表している。また、「共同体においては成員間の相互監視・

相互規制と、相互扶助精神が醸し出すアットホームさとは同じコインの裏表なのである」という菅の指摘は、頼まれたわけでもないのにつぐみに手を貸そうとする青年たちの深層心理を言い当てるものとなっている。もちろん、つぐみが魅力的な独身女であることも彼らを惹きつける要因だ。しかし、性的な魅力とはまた別に、彼らはみな、地元住民として「よそ者」であるつぐみを扶助しつつ、監視・規制したのである。しかし、つぐみは彼らの手を借りねばならないほど非力な女ではなく、ひとりで生活できるだけの能力と経済力を有する「男並みの女」であるため、彼らの目論見は成功しない。したがって、地元住民によるつぐみの「よそ者」受け身の存在「化は、十全にはなされない。



【図5】西炯子『甥の一生 1』小学館、2009年3月、4頁

ひとつ指摘しておきたいのは、つぐみへの「男並み」という評価が常に他者からのものだということである。つぐみ自身は女を捨てて男になっているつもりはないのだ。たとえば、つぐみは炊事から洗濯までほぼ全ての家事を、単にできるというよりも、むしろ

上手だと言われるほどの腕前だ。誰にも見られていないと思って、風呂に入ることや布団を敷くことを面倒臭がることはあるが、人前に出るときは器用にまとめたロングヘアやフレアスカートが印象的な人物であり、むしろ平均以上に女らしいと言えるほどである【図5】。恋愛に関しては自身を「負け犬」と位置づけており、稼ぎのよいエリート女という立場を恋愛に有効活用しようという意欲はないものの(5)、地元男性にいきなりキスされるなど、性的な魅力があることを意味するシーンも出てくる。つまり、つぐみは女らしさを捨てたキャラクターではなく、女らしいまま「男並み」であると他者からラベリングされる「甥」なのである。

男つばさと女らしさを兼ね備えるつぐみの資質は、家庭の主婦でありがなら染織家と

しても活躍し、大学で教鞭をとることもあった十和の資質を受け継いでいるように見える。社会と家庭の双方に自分の生きる場所を持つことで公領域と私領域を行き来する人生を送った十和は、東京のオフィスから角島の下屋敷邸に職場を移し、男並みでありながら女らしくもあるつぐみと重なり合う部分が多い（つぐみは、十和の死をきっかけに本格的な角島移住を果たし、仕事も在宅勤務へと切り替える）。彼女たちとともに、男らしさと女らしさの双方を併せ持つて生きている。生前の十和は海江田に「つぐみは私に似てる」（二巻四一頁）と言っていたが、彼女たちは確かに似ている。彼女たちは、男であり女でもあるという意味において「甥」なのだ。

そして、「甥」である十和およびつぐみと関わり合いになり、その双方を愛した海江田もまた「甥」の資質を持った人物であることを忘れてはならない。「甥」の資質と言っても、単に家事もできる男といった表層的な意味ではない。このことについて考えるため、より根源的なレベルで彼の「甥」性が分かるエピソードを紹介したい。十和が亡くなるずっと前のことだが、彼女が染色の作品展を開催した際、会場を訪れた海江田が「虹」という作品に衝撃を受けるといふエピソードが出てくる。当時の海江田はまだ大学生。非常に頭脳明晰な、しかしそれゆえに頭でっかちな哲学青年として描かれている。

あるとき／学校近くの画廊で先生の染色の作品展がありました／…ぼくは哲学をやりはじめのころで／人間のことや世の中のこととは頭で考えたらなんでもわかると思うてました／自分はものすごく頭ええと言われてたし自分でもそう思ってたし／世界はすべてぼくの頭の中にあるのやとさえ思うてました（二巻一七九頁）

「頭で考えたらなんでもわかる」「世界はすべてぼくの頭の中にある」——海江田にとってこの世界は「頭の中」だけで理解可能なものだ。つまり海江田にとって世界は極めてロゴス（論理）的なものであり、彼の思考を支配するこの論理性は男性性とも密接な関わりを持つものである。しかし、彼の世界は、十和の作品「虹」によって激変を余儀なくされる。この作品は「一枚一枚違う色に染めた布を無数につなぎ合わせた／たくさんさんの『虹』が／まるい部屋のようになって」（一巻一八〇頁）いるのだが、これを見た海江田の感想は次のようなものだった。

ぼくは言葉を失いました／なぜか／『世界』が一瞬にして理解できた気がしました／考えてもいないのに／なぜぼくは今理解したんやろう／それは人生が変わる体験でした／その理由を知りたくて／先生の近くにいたくて／つきまとうようなまねまでしました（一巻一八〇頁）【図6】



【図6】西炯子『甥の一生 1』小学館、2009年3月、180頁

「世界」が「ぼくの頭の中にある」と考えていた海江田青年が、目の前に広がる「虹」を見ることで「世界」を理解したと語るこのシーンは、彼の「甥」の資質を説明する上で非常に重要なシーンだ。彼は「世界」を「理解できた気がした」と言うが、なぜ理解したと思ったのか、その理由が自分でも

分からない。この時の海江田は、もはや頭を使うことを放棄しているようにも見える。「言葉を失いました」「つきまとうようなまね」といった表現には、頭ではなく身体での鑑賞体験を通して理性や言葉を超えた「何か」があるということを発見し、それを受け入れざるを得なくなったのである。その「何か」とは、脱ロゴスのな部分、もつと言ってしまうえば「男ならざるもの」だと考えられる。ロゴス中心主義を解体し、性の複数性へ向かって開かれてゆく海江田の様態は、まさにポストモダン・フェミニズムの標榜する理想的な性の様態だ。このことに関して、近代社会において「性における同一化の原理（「男性性」・「女性性」）ないし「ひとつ」に規定される性」の問題について書かれた伊藤公雄の論考を見よう。伊藤は、リュス・イリガライの『ひとつではない女の性』（6）を引きながら、女の性だけでなく男の性もまた「ひとつ」ではないのだと主張している。

「女」という「ひとつ」へのくくり方とともに、「男」というくくり方もまた、近代社会においては、前近代社会以上に固定的な性のあり方として僕たち「男」の前にあった。しかも、この「ひとつ」にされた男たちの性は、女たちが「他者」として外的に規定されたのとは違って、社会的に支配的な「性」Ⅱ「主体」的存在という幻想のもとに置かれている。このことは、男たちが、この「ひとつ」から自由になるとき、女たち以上の困難性をともなう男たちの前に立ち塞がるだろう（7）。

伊藤の主張から分かることは、男性性が女性性よりも歴史的、社会的に自明視されてきた分、性の複数性に向かって開かれた時の衝撃が大きいということである。『甥の一生』に話を戻すと、海江田青年が「虹」を見た時に体感したのは、「男ならざるもの」

を受け入れることで「ひとつ」にくぐられた男性性から解放たれ、自由になること（＝「甥」になること）の衝撃的なまでの開放感だったのではないか。

彼が見たのが「虹」という作品であることも、非常に象徴的である。レインボーカラーは、言うまでもなくLGBT（レズビアン・ゲイ・バイセクシャル・トランスジェンダー）たちのシンボルカラーであり、レインボーフラッグは、彼らの社会運動を推進する上で欠かせないアイテムのひとつだ。牽強附会にすぎるかもしれないが、男同士の恋愛・性愛を描くBL（ボーイズ・ラブ）作品も手がける西がレインボーフラッグの存在を認識していた可能性はゼロとは言えない。一九七〇年代に制作された最初期のレインボーフラッグは、手染めと手縫いによって完成されたというが、これは、染織家である十和が染めた色とりどりの布をつなぎ合わせることで完成する「虹」の制作工程ととてもよく似ている。両者の違いは、それが社会運動のための旗なのか、展示されたアートなのかという点のみである。

いずれにせよ、「虹」を見た海江田の意識は、「男ならざるもの＝性の複数性」に向かつて開かれたと見ることができるといえる。しかしそれは、伊藤も述べているように「困難性」ともなうものだったのではないか。困難であるからこそ、言葉を失い、ただ十和をストーリーのように追いかけることしかできなかったのではないか。自らの賢さを誇る哲学青年に、頭で考える行為を捨てさせるほどの強烈な体験——「虹」によって引き起こされた十和への恋情には、海江田の「男であること」をめぐる、ドラスティックな変化が結びついている。こうして性の複数性を受け入れた海江田は、その後の人生を「甥」として歩むことになった。

このように、『甥の一生』には、十和とつぐみと海江田の「甥」性がさまざまなレベルで描き込まれている。そして、十和という「甥」との出会いによって「甥」になった海江田が、もうひとりの「甥」であるつぐみに出会うというストーリーは、『甥の一生』というタイトルに含まれた「甥」が主人公のつぐみただひとり指着しているのではないことを教えてくれる。彼らはみな「甥」であり、したがって彼らの間で繰り広げられる恋模様は、愛する主体としての男と愛される客体としての女という構図には当てはめようもない。その意味で本作は、男と女が結ばれるという王道のストーリーを維持しつつも、異性愛体制に基づいた恋愛物語の外側へと向かってゆく作品だと言えるだろう。しかも、この恋物語は、さまざまな人間の暮らす都会ではなく、角島の田舎町で展開される。都会を舞台にした恋物語が多様な恋愛規範を持った人間を描くことは比較的容易だが、男尊女卑が根強く、家父長制が幅をきかせる角島で「甥」たちの恋物語が繰り広げられているのである。こうした設定からは、作者の少女マンガ／恋愛マンガに対する批評性が透けて見える。『甥の一生』は、ロマンティック・ラブ・イデオロギーを「甥」

たちが乗り越えてゆく物語なのである。

ここで付記しておかねばならないのは、つぐみと海江田を結びつけたのが十和の送った(贈った)「ふたつの「鍵」だったということだ。下屋敷邸の鍵を持っているのは、十和を除くとつぐみと海江田だけである。少なくともほかの人物が十和から鍵を預かっていることを示すシーンは描かれておらず、つぐみと海江田が鍵を持っていたことをほかの親戚たちは知らない。つまり、彼らが下屋敷邸で出会う可能性を予見できたのは、土地管理者であり鍵の持ち主である十和ただひとりなのである。つぐみと海江田に鍵を渡し、下屋敷邸に出入りすることを許可していた十和は、彼らが「甥」であることを見抜き、ふたつの鍵に「甥」性の継承を託したのではないか。土地や建物の相続については遺言状を用意していた十和が、鍵についてはつぐみと海江田以外誰にも知らせていないということも、十和なりの考えがあったことを窺わせる。染織家として活躍しながらも角島に留まり、海江田に想いを寄せられながらも最後まで離婚することなく家庭の主婦としての人生を歩んだ十和は、言うなれば家父長制に屈した「甥」だが、その十和の住処へ東京からつぐみと海江田というふたりの「甥」がやってきて恋愛(結婚)することは、十和の企んだささやかな「抵抗」だったのではないか。そして、十和がやろうとしてできなかったことをつぐみと海江田に託したのだとすれば、本作は十和の死Ⅱ「甥」の一生」という犠牲の上にはじまる物語として読まれねばなるまい。つぐみと海江田にとって、自分たちの出会いとそこからはじまる恋愛は予想外のことだったかも知れないが、十和だけは彼らの未来を予想できていたのである。

#### 四節 「ふたりして／ひとりで生きて」いく」と

キャリア系の女が登場するマンガの多くは、物語のどこかで「仕事か結婚か」という二択を用意し、そのいずれかを選択させようとする。だが、もしも運良く「仕事も結婚も」手に入れたとしても、次に待っているのは「仕事か出産(育児)か」の二択であり、このふたつを手に入れるのはかなり難しい。そしてこの難しさは、マンガの中だけでなく、現実世界でも同様である(もちろん現実世界の難しさをマンガが描いているとも言えるのであり、両者は相補関係にある)。上野千鶴子は、一九八〇年代の時点ですでに「仕事か家庭か」という図式は「今ではもう古典的」だとしながらも「だが、それも子どもを産むまでのこと」であり、「女性解放の第二段階は、「仕事か家庭か」から「仕事か子どもか」へ移ってきた。働く女たちは、自分が子どもを犠牲にしていることに悩んでいる」(8)と述べている。いま現在もこの状況に大きな変化は見られない。仕事と恋愛、仕事と結婚は両立できるかも知れないが、仕事と出産、仕事と育児となる

と話が別なのだ。だからこそ、現実の女もフィクションの中の女も、悩み苦しむのである。

しかし、『甥の一生』はつぐみにこの手の二者択一をいっさい求めていない。海江田との恋愛から結婚までが描かれていながら、仕事とのバランスで悩むつぐみの姿がまったく描かれていないのである。のちにつぐみは海江田の子どもを妊娠、出産しているが、以前と同じように仕事を続けているどころか、むしろ順調に出世している。かつて「原子力事業部プロジェクト管理課課長」だったつぐみが「北角島地熱発電所」の「社長」になっていることからそれは明らかだ。男のため、子どものために働き方を変更することも、変更しないことも女が自由に選択できるのが理想だとすれば、『甥の一生』はまさにその理想を描き切った作品だ。つぐみが海江田に仕事の愚痴をこぼすことはあっても、恋愛、結婚、出産を理由に仕事を辞めるべきかどうか悩まないのは、本作の大きな特徴であり、作者の労働観がよく出ている部分でもある。

また、角島の地元企業に転職するのではなく、東京の企業に籍を置いたまま在宅勤務の手続きを取り角島で働き続けるなど、つぐみの労働は非常に柔軟性が高い。長期休暇のあと在宅勤務に切り替える時も躊躇がなく、会社側もつぐみの決断を拒まなかった（9）。

そして海江田はこのようなつぐみの労働に一切口出ししない。また、つぐみの労働に口を出さないという海江田の方針は、彼女との恋愛についても同様である。海江田は、男らしく女をリードするような恋愛はしない。つまり、愛する主体としてつぐみを愛される客体にすることがない。自分の気持ちは伝えるが、押しつけることはなく、過去の恋を吹っ切って自分と新しい恋愛をはじめよう促しはするが、最終的な決断はつぐみに委ねている。本章冒頭で、つぐみの長期滞在の理由がぼんやりとしか語られないと述べたが、それは彼女が既婚者との不倫に疲れて角島に來たためである。かつての不倫相手「中川」に「君を誰よりも愛している／でも君を幸せにはできない」（二巻六八頁）と言われたことを思い出しながら、つぐみは次のように考える。

…失うことにもう私はきつと耐えられない／だからここにきてひとりになりたかったのよ／もう誰も好きになりたくなかった／仕事を東京を離れて／ひとりで生きる道を考えたかった…なのに（二巻六八頁）【図7】

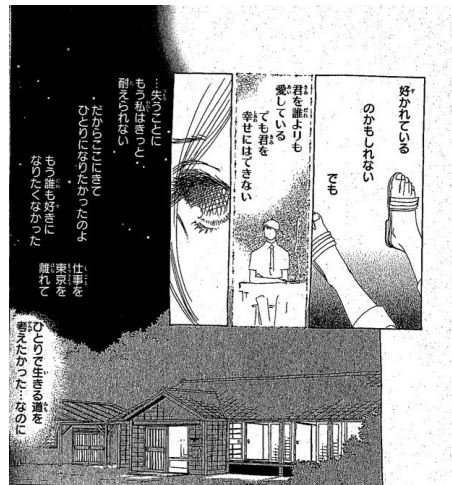
つぐみは仕事のできる女だが、こと恋愛になると非常に自己評価が低く、主體的にふるまうことができない。そんな自身の性格をつぐみはとてもよく分かっている。



いい年をして自分にいつまでも自信がなくて／自分だけを見てくれる人と向かい合う勇気がないのよ／そのくせ人には愛されたいの／…おまけに／昔の恋愛をいつまでもひきずってるのよ……／重くてだらしなくて／いやらしい女だわ(三巻三二頁)。

彼女が自己評価の低い「恋愛弱者」であることについては、かつての同僚「吉田」からも次のように言われている。

でもさ 堂菌って不思議だったよね／すげー結婚したがってたくせにさ／入社当時から彼女や妻持ちにばっか入れあげてさー／営業の白石とかさあいつ三股四股かけてたよなー／総務の岸田とは結構続いてたけど あれはおまえがふったんだっけ？／そのくせ俺らみたいな完全なフリーには目もくれなくてさー(第三巻二七頁)



【図7】西桐子『甥の一生 2』小学館、2009年10月、68頁

つぐみの「自分だけを見てくれる人と向かい合う勇気がない」という発言と、吉田の「完全なフリーには目もくれなくて」という発言は呼応している。つぐみは、「自分だけを見てくれる」フリーの(恋人がいない)独身男と付き合うことができない。だから、つぐみ以外の女(恋人や妻)を見ている男たちとの恋愛を繰り返してきたのである。それは彼女の

「女としての自信のなさ」から来るものであり、相手から向けられる愛を受け止められるだけの覚悟がないためであるが、かといって、恋人がいる男や妻帯者の男たちとの恋愛に満足しているわけではない。もしも彼女が「恋愛のプロ」であれば、不倫の恋を楽しむことができたのかも知れないが、そこまで割り切れるほど強くないからこそ、恋愛することそのものに疲れ、角島に來たのである。

つぐみにとって東京から離れることは恋愛から離れることでもあったため、海江田の愛はつぐみを戸惑わせる。また、海江田が一回り以上年上であることも、つぐみを不安にさせている。海江田の年齢を鑑みるに、この男もまた妻帯者なのではないかという疑念をどうしてもぬぐい去れないからだ。過去の恋愛と比較することではしか海江田の真意をはかれないつぐみに対し、海江田は次のように語って聞かせる。

：最近わかってきた／君の心のまん中に抜けへん硬いトゲがある／それが何かは問題やない／ぼくはそれが抜けるのを待つ／けど／ぼくには君ほどたくさん時間はない（二巻一三九―一四〇頁）

海江田は「待つ」ことでつぐみへの愛を伝えようとしている。自分が五二歳で、もうそんなに若くないということは気にしているが、しかしそれを理由につぐみを急かすようなことはしない。つぐみの親戚にふたりの関係を問われるシーンでも、海江田の「待つ」姿勢は変わらない。

ご懸念は十分承知しております／私も彼女ももっと若ければこう心配はされなかったでしょう／こうした状態で暮らしておりますし／決めるならさっさと決めろとお思いかと存じます／ぼくもそう思うておりました／：が／大人同士の結婚には当人同士の間にも難しい問題があります／ぼくの一方的な気持ちだけでもあかんです／せやから時間がかかるかもしれない／へんのですけど／つぐみさんがぼくのことを嫌やないと思うてくれて／ほんまに一緒になってもええわと思ってくれはった時に／一緒にならしてもらおう／それでええのやないかと思うようになりました（三巻五五―五六頁）

十和に恋し続けた海江田にとって、「待つ」ことは彼の人生そのものであり、つぐみに対しても海江田は同じように「待つ」ことを選択する。しかしそれは、つぐみが十和の代わりだからではない。つぐみが十和の孫であることを海江田が知るの、ひと目惚れをした後のことである。

名も知らんこの人の近くにおりたいとぼくの何かが決めてしまった／それが 先生  
の孫娘やったのは…………でも／“恋”なので仕方ありませんでした（一巻一八二頁）

学生時代に十和の作品と出会い、十和に恋をし、それ以来ずっと誰とも結婚せず独身を貫いてきた海江田がつぐみに恋をしたのは、十和への執着からではない。むしろ、十和の死によって片想いという名の執着から解放されたことで、海江田は新しい恋を見つけることができたのである（10）。つぐみの母に「なんでつぐみと一緒にになりたいの？」（二巻一八三頁）と訊かれた際も「まずは“ええ女やな”と思うからです」（二巻一

八三頁)と答えていることからそれは明らかだ。まるで十和の「虹」に出会ったときのように、海江田は理屈では説明できない感情に捕らわれてつぐみに恋をしたのであり、どれだけ待ち続けても最後まで自分のものにする事ができなかった十和をつぐみに振り替えようとしているわけではない。生前の十和が自分とつぐみが似ていると海江田に語ったことはすでに述べた通りだが、海江田の印象は十和のそれとは違っている。「全然似てへんやないですか…／…全然…」(二巻四一頁)という言葉からも、海江田が十和とつぐみを重ね合わせていないことが窺い知れる。



【図8】西炯子『甥の一生 2』小学館、2009年10月、164頁

そして「名も知らんこの人」の「トゲ」が「抜けるのを待つ」という海江田を見ていると、彼が女を自力で「ものにする」ような恋愛を望んでいないことがよく分かる。また、愛する人に愛されなかった「甥」同士がお互いの欠けている部分を埋め合わせるためだけに結ばれるのであれば、これまで

数多の少女マンガにおいて繰り返されてきたストーリーラインを辿ることにともなわれないが、この「甥」たちは同じ轍を踏むことがない。海江田はつぐみに絶え間なく愛情を伝えながらも、ロマンティック・ラブ・イデオロギーには懐疑的な眼差しを向けている。

ええか／ぼくは「結婚しよ」と言うてるだけや「幸せになろ」なんか言うてへん／(中略)「幸福論」はぼくは専門外や／それとも何？あてもない空手形振ってほしいんか？「一生幸せにするよ」とかなんとか／ま タダやから言うたつてもええけど(二巻一六四頁)【図8】

君はひとりで生きていったらええ／ぼくもひとりで生きてく／ふたりして／ひとりで生きていこや……(三巻九五頁)【図9】

結婚と幸福を直接結びつけない海江田の言葉からは、対幻想らしきものがまったく感じられない。男のいない女／女のいない男は不完全であるといった夢から海江田はとうに覚めて(醒めて)いるのだ(11)。

彼のつぐみに対する愛は別のフェーズへと以降している。物語はすでに「いかにも少女マンガ的な男女の恋物語」を大きく逸れ、「甥」と「甥」の愛を描くに至っている。



（「幸せの話をすると君は下を向くんや／過去には戻れへんのに／どうして目の前のぼくを見いひんのや？」（二巻二九頁）、だからといって昔の男を無理矢理忘れさせようとはしない。

このように、つぐみに対する海江田の寄り添い方は徹底している。彼らはやがてともに愛し合うようになるが、「ふたりして／ひとりで生きて」いくのであり、決して依存関係に陥ることがない。つぐみと海江田の関係性を見ると、彼らがつねに対等な関係を目指して調整を継続する間柄にあることがわかる。海江田はつぐみをか弱い女として家庭に閉じ込めることもなければ、男並みの女として社会に閉じ込めることもない。ふたりが並列の関係にある様子は、女と男を並べてできる「甥」の文字そのものだ。「甥」の文字は、寄り添いこそすれ、支配関係や依存関係に陥りはしない男と女のあり方を表象するものである。

五節 少女マンガが待ち続けた三五年

「ふたりして／ひとりで生きていこや」という海江田の発言は、恋愛が成就することや、結婚というゴールに辿り着くことで全ての孤独と不安が解消されると思っていないからこそ出てくるものである。そうした思いがつぐみ受け入れられること、あるいは、そうした思いが少女マンガというメディアで描かれることは、読者の恋愛規範を更新する可能性を多分に秘めている。実際、論者が過去に行ったインタビューでは(12)、つぐみ同様、好きな仕事ができているパートナーの収入に頼らずとも生きていける稼ぎのある「男並みの女」たちの多くが『甥の一生』を好きなマンガに挙げた(彼女たちの中には、つぐみのような不倫経験者もいた)。彼女たちはみな、海江田がつぐみの人生に口出ししないことを高く評価する。「主人公が自由に生きていても、ヤキモチを焼かないし、女だからこうしろ」とか言ったりもしない男の人が出てくるじゃないですか。(中略)自由に我が道をいっていいよ、と言ってくれる人がいいな」という参加者の

発言は、海江田の非マッチョな性格への評価にほかならない。

男女平等を謳う男たちの多くは、「結婚しても働いていいよ」「家事や育児を手伝ってあげるからね」といった語り方で女たちに男女平等をアピールしてくる。女が働くことを「許可」し、家事や育児はそもそも男がするものとは考えていないため「手伝い」という言葉が口をついて出る。しかし、言うまでもなくこれはまやかしの男女平等である。そして、男たちによって仮構された平等という物語を成立させるには、女たちがその設定に「乗ってやる」必要がある。気持ちの上ではすれ違ったまま、表向きの平等を維持しなければならぬことに対する感情は、当然のことながら男たちに知られることはないし、知られた時には、男女関係そのものに亀裂が入る恐れがあるため、女たちは口をつぐんでしまうことが多い。しかし、海江田はそもそも平等を仮構しない。つぐみも平等を騙ろうとしない。かといって彼らの間にあるのが、功利を最優先した無味乾燥なパートナーシップ（契約結婚）なのかと言えば決してそんなことはなく、きめ細やかな愛情のやりとりがきちんとなされている。そのことが多くの読者に評価される所以でもある。

しかし、本作が働く女たちの支持を得ているということは、まだつぐみと海江田のような関係が「理想」であって当たり前の「現実」ではないことの謂でもある。作品中でも、つぐみが不倫の恋を吹っ切り、海江田と共に生きていくことを選ぶのは、決して容易ではなかった。なぜなら、つぐみが長い間抱えてきた諸問題（結婚適齢期を過ぎている、不倫経験がある、仕事はできても女としては普通以下という「負け犬」意識を持っている、等々）はそう簡単に捨て去れるものではないからだ。

「負け犬」のセルフイメージを捨て、「自分だけを見てくれる人と向かい合う勇氣」を出すには、小手先の技術ではなく、「根本的な変化」というものを受け入れなければならないが、本作においてつぐみの恋愛をめぐる「根本的な変化」を暗示しているのは、つぐみの仕事内容である。もともとは原発推進派だった彼女が、角島では地熱発電に取り組んでいるのだ。そして、原発から地熱への方向転換は、明らかに彼女の人生／恋愛における方向転換と軌を一にしている。

「故郷で在宅になったんですね／地熱に取り組んでいるとか」

「『ミス原発』と呼ばれていた君がクリーンエネルギーに宗旨替えとは／少々驚きでしたが／そういえばそちらは火山帯ですね」（三巻六八頁）

彼女は地元住民の反発に遭いながらも地熱発電の仕事を進めてゆくが、そんなつぐみの様子をメールに「宗旨替え」だと書いて寄越したのが、元不倫相手の中川である。一

見、彼はつぐみの変化に気づいているように見えるが、そうではない。彼はつぐみの変化を仕事上のものとはかり考え、すでに彼女の気持ちが見えぬと向かっていることも知らず、まだ自分がつぐみに愛されていると信じているような「男」として描かれている。しかしつぐみは、仕事だけでなく、人生・恋愛の面においても「宗旨替え」の時を迎えている。地熱発電反対派から拉致・誘拐されたつぐみは、自分を助け出してくれたのが中川だったにもかかわらず「私が必要としているのは／中川くんの言う『愛』じゃない」（三巻一二二頁）「…白い馬車が：／よく見たら：ほんととはあちこちボロボロだったの／今ようやく見えたの……」（三巻一二五頁）と海江田に語り、白い馬車に乗った王子様（中川）の所には戻ろうとしない。つぐみによるこの愛の告白は、命の危険に晒されてようやく遂行されているが、だからこそ真実味を帯びている。原発から地熱への移行は、中川から海江田への、つまり、「男」から「男」への移行と同期しているのであり、つぐみにとってその移行は、命がけでロマンティック・ラブ・イデオロギーの壁を乗り越える経験でもあったのである。

誘拐騒動の後しばらくしてから、角島は巨大な地震に襲われ、試験的に運転していた地熱発電施設が被災者を救うというエピソードが出てくる。原子力から地熱へのエネルギーシフト、そして大地震というトピックを、二〇一一年三月十一日の東日本大震災（東北地方太平洋沖地震）が発生する一年以上前に用意した西炯子の先見性にはあらためて驚かされるが、この大地の揺れは、つぐみを支配していた恋愛観の揺れと共鳴している。揺れて壊れることで再生する新たな恋愛観／人生観（＝根拠）の上でつぐみと海江田は生きていく。「男」を愛すること、「男」に愛されることは、決して一朝一夕にできることではなく、大地を揺るがすほどの「一大事」なのだ。

\*\*\*

いまだ多くの問題が残されているにせよ、男女雇用機会均等法施行以降、女たちをとりまく労働環境は改善され続けている。井上輝子が述べているように、均等法は「さまざまな限界はあったものの、募集・採用から配置・昇進、定年にいたる、雇用のあらゆる団塊における男女の均等な機会と待遇が、法的に保障されたことの意義は大きかった」のである（13）。しかし、恋愛（結婚）はどうだろうか。女の労働が法整備によって変化したことに対応できているだろうか。もちろん答えは否だ。働き方が変わっても、恋愛規範はそう簡単には変化しない。だから女たちは「理想」と「現実」の間で引き裂かれ、生きづらくなる。仕事ができても、恋愛ができるとは限らない。むしろ、仕事のできる女であることが恋愛の障壁になることさえある（こうした現実が女たちの早婚願

望を刺激し、学歴やキャリアよりも安定的な結婚生活を志向するという傾向はここ数年ますます強まっている。これは男にはあまり起こらない現象だろう。仕事ができることが恋愛に不利だという認識は、男たちにはないし、仕事ができる男を敬遠する女もそう多くはない。なぜなら彼らは歴史的、社会的に活動の主体として女たちをリードすることを求められてきたのだから。



【図10】西炯子『甥の一生 3』小学館、2010年3月、185頁

る存在である(14)。海江田の愛を受け入れることに決めたつぐみは「待ってたのよ」

(三巻一八四頁)「長かったのよ／三五年は」(三巻一八五頁)【図10】と語るが、これはつぐみの三五年間であると同時に、少女マンガというジャンルの三五年であるとも言えるだろう。ロマンティック・ラブ・イデオロギーを「甥」たちの愛によって乗り越えようとする『甥の一生』は、読者にとって、そして少女マンガ史にとっても、特異かつ革新的な作品なのである。

#### 【注】

(1) 『甥の一生』の受賞歴としては、このほかに「マンガ大賞二〇一〇」第五位、「ブクログ大賞二〇一〇」大賞ノミネートなどがある。

(2) 拙稿「少女マンガ」からの逃走——安野モヨコ『ハッピー・マニア』を読む(初出『早稲田現代文芸研究』一号、早稲田文芸・ジャーナリズム学会、二〇一一年三月)でも指摘したように、少女マンガは読者にとって娯楽のための消費物ではなく「実利的な側面を多分に有して」おり、恋愛マンガについては「読者の恋愛規範を形成する手段のひとつとなっている」のである。

(3) 「角島」は、西の生まれた鹿児島県がモデルになっている。西作品において、九州を舞台に設定する場合、角島に限らず、九州を「丸州」、博多を「博田」「博太」と表記するなど、九州に実在する土地は架空の地名にアレンジされる。西はこのことについて、「コミックナタリー」のインタビュー「PowerPush 西炯子『甥の一生』

で次のように語っている。「私は東京でもう二〇年ほど暮らしていますけど、当然ながら東京に子供の頃の思い出がないんですよ。大人になって分別をもつてからの東京しか見てないので、東京に対して深く思い入れることができないんですね。自由にイメージを広げられる架空のユートピアっていうのは、自分が育った土地でしかないのです。そうすると鹿児島を描くしかないんですよ。私の作品では架空の角島県という場所ができていたので、ここだったら何をしてもよからう、と（笑）」

(natalie.mu/comic/pp/nishikeiko 二〇一四年八月二五日閲覧)。

(4) 菅康弘「第四章 田舎暮らし——〈住〉を“選択”することの意味とは」(『現代文化の社会学入門——テーマと出会う、問いを深める——』ミネルヴァ書房、二〇〇七年四月)

(5) たとえば、小川彌生『きみはペット』(『Kiss Carnival』(講談社)および『Kiss』(講談社)誌上において、二〇〇〇年～二〇〇五年にかけて連載)は、東大卒でハーバード大への留学経験もある新聞記者「巖谷スマレ」と、彼女が偶然出会った若いダンサー「合田武志」との同居生活を描いた作品だが、スマレは武志を「モモ」と名付け、ペットとして飼育することとし、武志もまたこの設定を受け入れる。すでに十分な経済力・生活力を獲得しているスマレと、貧乏なモモという関係性も手伝って、彼女は完全にモモを養う立場になっている。つまりスマレはつぐみとは違って、新聞社勤務という「男並み」のスペックを上手く利用していると言っている。婚約者が浮気相手を妊娠させてしまい婚約解消するなど、恋の痛手も負っているが、男女ではなく飼い主とペットという関係でモモとの同居生活をスタートさせることによって、男女関係の煩わしさを遠ざけ、精神的な安定を得るなど、エリート女としての知力、財力を主体的に行使している。

(6) リュス・イリガライ／棚沢直子、小野ゆり子、中島公子訳『ひとつではない女の性』勁草書房、一九八七年一月

(7) 伊藤公雄「六 男の性もまたひとつではない」(『〈男らしさ〉のゆくえ 男性文化の文化社会学』新曜社、一九九三年九月)

(8) 上野千鶴子「一三 おんな並みでどこが悪い」(『女という快楽』勁草書房、一九八六年一月)

(9) つぐみのような働き方は、エリートだけに許された働き方であり、まだまだ特別なように思えるが、非現実的とまでは言えない。安達房子は、テレワーク(情報通信技術(IT)を利用した場所と時間にとらわれない柔軟な働き方)について述べた論文「テレワークの現状と課題——在宅勤務および在宅ワークの考察——」(『京都学園大学経営学部論集』二〇巻一号、京都学園大学、二〇一〇年一〇月)の中で、総務省、厚生労働



省、経済産業省、国土交通省が主要関係省庁となって二〇一〇年までにテレワーカーの人口比率を二割にする運動「テレワーク人口倍增アクションプラン」が展開されていることや、NECやパナソニックなどの企業が実際に在宅勤務を導入していることなどを取り上げて「企業が部分的な在宅勤務を導入する環境は整いつつある」と説明している。とくにパナソニックは、日本経済新聞社が実施した二〇〇九年度の「働きやすい会社」のランキングで一位を獲得しているほか、「日本テレワーク協会が主催する二〇〇七年度のテレワーク推進賞で会長賞に選ばれるなど、働き方への改革への取り組みなどで先進的で、模範として参考となる事例」だという。このように、在宅勤務は夢物語とは言い切れない。つぐみの勤める「四つ葉電機」も「世界の四つ葉」と呼ばれていることから、パナソニックのような企業だと考えていいだろう。

(10) 海江田は、十和の死とつぐみへの恋愛感情の関係性について次のように語っている。「こう言うてはあれやけど／…ホツとしたんや／…ほんで／ホツとしたことにびつくりした／自分で思ってたより／報われへん人間関係に疲れてたんと／あと／「もうこれで誰も好きにならんでもええよになった」／そう感じたんやろね／(中略)／幸い彼女の思い出は美しいものばかりや／それを大事にして死んでいくのがええと…／思て…／……君を／大きい声で「好きや」と言うてもええ／ずっと一緒にいてもええ／好きなだけ……／好きなだけ……／愛しても／ええ／……どれほどの喜びか」(三巻一三二頁)。そして、海江田の「報われへん人間関係に疲れてた」「これで誰も好きにならんでもええよになった」という語り方は、つぐみが不倫という報われぬ人間関係によって「もう誰も愛したくない」(二巻二三頁)と感じていることに通じるものだ。彼らは、愛する人に愛されない者同士という共通項を持っている。

(11) 海江田の「ふたりして／ひとり」という言葉は、堀辰雄「晩夏」(『堀辰雄全集 第一巻』筑摩書房、一九七七年五月)において、主人公の「私」が口にしたドイツ語「Zweisamkeit……」を想起させる。この時の「私」は、湖畔を妻とふたりで歩いており、「本当に何年かぶりで」この言葉が口を衝いて出たのだという。「Zweisamkeit」を「私」は「差し向ひの淋しさ」と訳されている。「孤独の淋しさ(アインザアムカイト)とはちがふ、が殆どそれと同種の、いはば差し向ひの淋しさ(ツワイザアムカイト)と云つたやうなもの、そんなものだつて此の人生にはあらうぢやあないか?」と考えた「私」は、妻に「さうだらう、ねえ、お前……」とつぶやくように語りかけるが、「しかし妻にはそれが聞こえよう筈もなく、私の少しあとから黙つてついて来るだけ」なのである。人生における「差し向ひの淋しさ」を看取する「私」の思考法・感受性は、時代を超え、ジャンルを超えて、海江田の「ふたりして／ひとり」と響き合うものであるとともに、『甥の一生』が極めて文学的なテーマを内包していることの証左ともなっている。

いる。

(12) 「fatal」の恋愛特集「おしやれ心と恋心」

([http://fatale.honeyee.com/culture/feature/2014/love\\_issue/contents.html](http://fatale.honeyee.com/culture/feature/2014/love_issue/contents.html) 1101  
四年八月二五日閲覧) のために実施された、三〇歳前後の独身女性による覆面座談会。  
参加者の間では『甥の一生』の人氣がとくに高く、同じく西炯子作品である『姉の結婚』  
も支持されていた。

(13) 井上輝子「第三章 働く女たち」(『新・女性学への招待 変わる／変わらない女  
の一生』有斐閣選書、二〇一一年一月)

(14) 第三話で海江田が「練習やと思てよく相手に恋愛してみなさい」と言い、つぐ  
みが「それは／教師としての『指導』ですか?」と問うシーンがあるが(一卷七九頁)、  
つぐみの質問に対する海江田の返答は「さあ?」(二巻八〇頁)のひと言のみだ。彼は  
年上の男に期待されがちな「主導者」の役を引き受けようとしなない。全てはつぐみの判  
断に委ねられているのである。

\* 『甥の一生』の引用は「フラワーコミックス<sup>®</sup>」版(小学館、全四巻)に拠った。

## 第四章 東村アキコ『主に泣いてます』論

### ——「女であることの困難」を生きる

#### 一節 「女であることの困難」を描くマンガ家

東村アキコ（一九七五年～）は、二〇〇〇年代および二〇一〇年代の日本を代表するマンガ家のひとりである。一九九九年にプロのマンガ家としてデビューした東村は、二〇〇一年からスタートした自身初の連載作品『きせかえユカちゃん』（1）がはやくも好調で、続く『ひまわりっ！健一レジェンド』（2）では、発表媒体を男性誌に移したことで、読者層の拡大に成功。続いて、育児をテーマにしたエッセイマンガ『ママはテンパリスト』（3）を発表すると、単行本の総売り上げが百万部を超える大ヒットを記録した（4）。

『ママはテンパリスト』以降は、マンガを原作とした映像作品も制作されるようになってゆく。第三四回「講談社漫画賞（少女部門）」（二〇一〇年度）を受賞した『海月姫〜くらげひめ〜』（5）は、アニメ化された後（6）、映画化され（7）、本章で取り上げる『主に泣いてます』（8）もドラマ化されている（9）。こうして列举するだけでも、東村が自作のメディアミックス展開も含め、順調にキャリアを積み重ねている様子がわかるだろう。

東村の作品には、ギャグとユーモアが溢れている。彼女の出世作である『ママはテンパリスト』の大ヒットも、育児にまつわる苦悩をコメディタッチで描いたことが要因だと言っている。同作では、子どもがなかなか寝てくれない、断乳に応じてくれない、ひどいいたずらをするといったいわゆる「育児あるある」と、それに振り回される母親（東村自身も登場する）の姿をコミカルに描いているが、各エピソードは「母子の情緒的な紐帯」や「役に立つ育児ハウツー」といったものへと予定調和的に回収されるというよりは、ただひたすら育児の実態を笑いのめすべく布置されているように見える。

育児の大変さを笑いに転化させることで浮き彫りになるのは「笑わなければやってられない」ほど大変な育児の実態である。本作に登場する東村やほかの育児ママたちは、家事と育児と仕事を分刻みのスケジュールの中でこなさなければならないワーキングマザーである。とくに東村は、複数のアシスタントを束ねながら多くの連載作品を描かねばならないマンガ家であることに加え、夫の育児参加がほとんど望めない環境にあるため、ワーキングマザーの中でも忙しさはトップクラスだと言っている。

そんな彼女たちの育児をあえてコミカルに描き、エンターテインメント化することは、育児をほかのどんな仕事よりも真面目に取り組むべき「神聖な仕事」だとする抑圧的な

価値観から母親たちを解放するものだ。育児の大変さを笑ってもよいとする同作のスタンスは、育児を母親の仕事と位置づけ、さらに母性本能を当然のものとして要請する「母性愛神話」への痛烈な批判になっている。子どもに対してはつねに理性的かつ献身的で、真に愛情深い女だけが「母親合格」なのだといったような価値観の提示を周到に避け、あらゆる母親が自分なりのやり方で子どもと向き合おうとしている事実だけを笑いと結びつけつつ活写する表現は、育児に専念する母親だけを「正解」とする価値観を笑いの力で解体しようとしている。つまり、『ママはテンパリスト』という作品は、子どもとともにある喜びは描きつつ、「母性愛神話」には与しない。ワーキングマザーを筆頭に、働きながら子育てに従事する全ての人々を「子育てに専念できない後ろめたさ」(10)から解放する力を持っているのだ。

ワーキングマザーの育児を描いた『ママはテンパリスト』だけでなく、東村作品の多くがギャグマンガとして高い水準を保ちながらも、女に生まれてきたことで引き起こされる種々の困難とそこからの脱却を描いている。つまり、ギャグマンガという表層と「女であることの困難」という深層とが分かちがたく結びついているのが東村作品最大の特徴なのだ。作品によって「女」の中身は母、娘、OL、女のオタク、といったように変わってゆくが、いずれも突き詰めれば「女であることの困難」へと至る(11)。ともすれば重くなりがちなテーマだが、これをギャグが緩和することで、エンターテインメント性の高い「女の物語」へと編み上げられてゆくのだ。もっと言ってしまえば、東村作品の読者は、ギャグマンガを読んでいるつもりで、気づかぬうちに「女の物語」を読んでいるのである。

『主に泣いてます』もまた「女であることの困難」と、たたみかけるようなギャグとがセットになっている作品だ。本作で東村が描こうとする「女」とは「美女」のこと、しかも「常軌を逸した美女」のことである。以下、『主に泣いてます』において、「女」美女であることの困難がどのように描かれているかを見てゆきたい。

## 二節 「不幸美人」にのつての「不幸」とは何か

本作の女主人公「紺野泉」は、東京の向島に住む独身女性である。年齢は明らかにされていないが、二〇代後半〜三〇代前半といったところだろうか(12)。一般に「美人は得をする」などと言うが、泉の場合は常軌を逸した美女であるために、得をするどころか日々トラブルが絶えない。なぜなら、彼女を見た男たちはたいいてい一瞬にして恋に落ち、彼女を自分のものにしようとして躍起になり、泉が振り向いてくれないと知るや暴走しはじめてしまうからだ。



【図1】東村アキコ『主に泣いてます 1』  
講談社、2010年8月、11頁

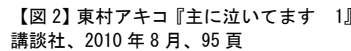
事態に備え、泉の友人である女子中学生の「つね」が会社近くで待機し、泉の娘という設定で社長の前に現れることによりようやく事態は収束するが、これが「うちの母」作戦（二巻一三頁）と呼ばれていることや、男の豹変ぶりが「いつものパターン」（一巻一二頁）であると説明されていることから、こうした厄介ごとが過去にも何度か（何度も）起こったことが推察される【図1】。そんな泉の美しさは、つねによって次のように説明されている。

美人って言ってもそんなじよそこの美人とは違うぞ／ものすごい美人だともでもない美人だ超ド級の美人だ（二巻二三頁）

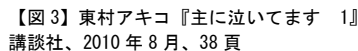
泉の美しさは「超ド級」であり、男たちの人生を狂わせるものとして描かれている。ストーリーならまだましな方で、酷い時には泉をめぐって男同士が刃傷沙汰になり、警察が介入することさえあるのだ。しかしながら、泉の美貌について最も注目すべきは、それが男たちだけでなく、泉自身の人生をも狂わせているという点である。泉は、美しさが邪魔してまともに働くことも叶わず、社会の周縁部でギリギリの生活を送る貧乏女として生きている。自分の美貌によって、ほかならぬ彼女自身の人生が狂わされているのだ。

本作における泉の貧乏ぶりは徹底している。仕事も金もないに等しい。加えて、家もない。なぜなら、彼女に惚れた男たちはたいていストーリーカー化するため、地元の安アパートを転々としながら暮らすしかない状況だからだ（第一〇話では、泉の引っ越し回数が今年に入って一三回目だと明かされている）。労働意欲があり、仕事もできない方ではないのだが（13）、どうしても長続きしない。地元の寿司屋「柳寿司」でアルバイトをした際には、彼女に傷の手当てをしてもらおうと、店中の男たちが派手な自傷行為に走り、店内が血塗れの大惨事になった「向島血の三日間」事件まで引き起こした。こんな調子では勤続などできるはずもない。つまり泉は、美しいがゆえに労働から遠ざけら

美人すぎて働く場所がないのさ／どこで働いても男にや惚れられ女にやハブられ／いつも一カ月もたず辞めるハメになっちまう（一卷九五頁）【図2】



しさを持った女であれば、社会の中に居場所を作りだすことはさほど難しくなかっただろう。しかし、泉には、美しさを武器にのし上がっていいこうという考え自体がない。幼少期の泉は、父親によつて芸能界入りを決められたが、従いきれずに逃げ出しているし、成人してからも相変わらず気弱で、友人の力を借りなければ言い寄ってくる男を追い返すことすらできない。そのような泉が女優やモデルとして芸能界で生きていくことなどできるはずもないのである。ほかならぬ泉自身が、美しさを持て余している以上、美しさを活用するタイプの社会参加は望むべくもない。



98

ると言えるのではないだろうか。

働きたくとも働くことができない泉だが、彼女には一応「美術モデル」という仕事がある。彼女は、向島の「Atelier jin」で美術教室のモデルをつとめるほか、教室の経営者である画家「青山仁」の個人モデルもつとめている。しかし、絵画教室でも男の生徒が泉をめぐるトラブルになるなどし、常連はつねを中心にほぼ数名だけという状況。わずかな月謝では生活費を捻出することなど到底できない。では、仁のためにやっているモデルの仕事はどうだろうか。仁には、泉をモデルにして「Iの肖像」シリーズを描いたことで国民的な人気画家になったという経緯がある。作中では、「I」が仁にとつてのミューズであり、画壇でもかなり有名であることが繰り返し語られている。こうした条件だけ見れば、仁が泉の経済的な救済者として最も適格であるように思われる。しかも、美人すぎるがゆえに社会の中に自分の居場所が見つけられず、自殺まで考えた泉にとつて、自殺を阻止し、絵画モデルにしてくれたばかりか、その後恋愛関係にまでなった仁は、精神的な救済者でもある。古典的な少女マンガであれば、ふたりは「運命の恋人」であり、物語はハッピーエンドに向かって進んでゆくように思われるが、仁は妻帯者である上にかなりの浮気者というキャラクターであり、泉を描くことで莫大な財産を築いているにもかかわらず、泉の生活の面倒を見ている様子がない。つまり、『主に泣いてます』において、王子様（仁）はシンデレラ（泉）を経済的に援助しないのである。

「Iシリーズ」で稼いだ金は全部 仁先生の嫁が管理してるから 泉さんには一円も入らない／つまり泉さんはお手当を貰ってない愛人「貧乏愛人」なのさ（一卷八八頁）

つまり、本作において王子様が貧しいシンデレラの生活を助けない（助けられない）最大の理由は、王子様が既婚者かつ金銭的な管理権を持たないことによる。仁の妻「由紀子」は、泉が夫の絵画モデル兼愛人であることを知っているため、決して泉に利益を還元しようとはしない。頻繁に海外旅行をし、ブランドものを買いたる由紀子の散財ぶりからいって、「Iシリーズ」の売上はかなりのものだと思われるが、泉はそれを一円たりとも手にすることができないのである。由紀子が泉に唯一許しているのは、夫の経営する絵画教室のモデルとして稼ぐことのみであるが、それも先述のような理由からごく少額にとどまらざるを得ない。画家である仁は、泉の美貌を芸術作品に変換することで莫大な利益を生み出すことに成功したが、その利益を泉が手にすることはない。仁は人気画家になり、モデルである泉はほぼ無職という理不尽な関係性。ふたりの間にあ

るのは、美貌をめぐる不等価交換なのである。

『主に泣いてます』においては、愛も金も、泉の望む形では決して手に入らない。彼女は、仁がいつか本妻と別れてくれることを信じ、極貧に耐えながらおかしなコスプレでほかの男を遠ざけ暮らしている。つまり泉はどこまでも不幸でいじましく不器用な女として描かれているのだ。そして、このように美しく、不器用で、ひとりでは生きていけない女は「家庭に閉じ込めておくのに丁度良い女」ではなかったか。数多の恋愛物語がこうした女を「放っておけない」存在として描き出し、男は救済者の役目を担ってきた。泉もその例に漏れず、家庭という私領域で愛する男のためだけに生きる女の条件をそっくりそのまま備えているかに見える。しかしながら、すでに確認したように、仁には妻がおり、泉を精神的に救済することはできても、経済的に救済することはない。仁の妻になれないのならば、一社会人として公領域に出ようと思っても、過剰な美貌が邪魔して他者とともにコミュニケーションをとることすらおぼつかない。まさに八方ふさがりである。

八方ふさがりの苦境に立たされて生きる泉を描いた本作を、東村自身は「不幸美人」の物語だと説明している。単行本第一巻（巻末）に掲載されたおまけマンガのタイトルは「不幸美人についての私の考え」となっており、この中で東村は次のように語っている。

とにかく昔から超美人の人は何かと大変だろうなあと心配しながら生きてきましたし実際大変な目に遭ってる美人の友達も身近に見てきました／ちなみに私が言ってる「何かと大変な美人」とはつまり「美人だけど気が弱い」人であり「美人だけど人前に出るのが苦手な人」であり「美人だけど社交的でない」人なわけで……  
（一巻一六一頁）

このように語ったのち、東村は美人を二種類に分けて説明する。一種類目は「美しいことを武器にしてのし上がっていく美人」（一巻一六一頁）。この「最も分かり易い例」はタレントの「神田うの」だと述べた東村は、これに類するものとして「芸能人、モデル、美人弁護士とかスッチーとか全般」を挙げ、彼女たちのことは「別にいいんです」（一巻一六一頁）——つまり、心配するにあたらないとしている。そして心配なのは二種目である「都会のビルの片隅でひっそりと棲息している不幸美人」（一巻一六二頁）であるという。そして、東村が実際に目撃した不幸美人の例として「お昼休みにビルのすき間で経ったままお弁当を食べる美人」（一巻一六一頁）を紹介し、「休憩室でお弁当も食べれないくらいのハブられかたをされてるのでしょう 美人ゆえに（一巻一六二





【図4】東村アキコ『主に泣いてます 1』  
講談社、2010年8月、161頁

あり、美人であることの困難は、労働の問題に紐づけられている。東村は「美人は得をする」というのが一部の美人にしか当てはまらないこと、むしろ美人であるがゆえに特殊な不幸を抱えてしまう者がいるということに注目し、それを泉というキャラクターを通じて描いているのである。

泉さんのモデルはそんな美人達全員です／世界一美しい女性だと思って描くように心がけてます（一巻一六二頁）

ここで注目すべきは、泉という女主人公が、現実世界にいる複数の「不幸美人」たちをひとつのキャラクターへと統合することによってできているということだ。そしてこの「複数性」こそが、泉という「常軌を逸した美女」に説得力を与えている。小説であれば、読者それぞれが自由に泉の美しさを想像することが許されるだろうが、マンガという視覚的表象においては、どうしても「ひとつの顔」を描いた上で、それが「常軌を逸した美女」であるという諒解を得なければならない。しかも、その顔がどのような場面においても「同一のキャラクター」として読者に認識されなければ意味がない。「ひとつの顔」「同一のキャラクター」の中に「常軌を逸した美女」の「複数性」を潜ませるという、ある種「矛盾」めいた手続きを経て、泉というキャラクターを誕生させたことについて、東村自身は「私の描写力では表現できてませんが……」（一巻一六二頁）と謙遜しているが、本来、読者の数だけあるはずの不幸美人像をたったひとつの女の顔に統合するという限界に取り組んでいること自体に、東村アキコという作家の矜持が見て取れる（なお、美人であることの「複数性」は、数多くのコスプレ行為を通じて不美人に変身するという「複数性」へと反転されている）。つまり本作は、不幸美人についての物語であると同時に、美人を描くとはどのような「矛盾」のもとに成立しうる行為なのかをめぐる実験の場にもなっているのである。

頁）」と想像をめぐらせている【図4】。この想像が真実かどうかはあまり問題ではない。それよりも重要なのは、東村のいう「不幸美人」の「不幸」が、美人であることによって「労働の場から排除されてしまう不幸」として描かれている点だ。パートが長続きしない美人や、会社の外で立ったまま弁当を食べる美人は、いずれも職場に居つづけることができない美人たちで

### 三節 非労働者たちの「選択縁」

美しすぎるせいで若年ホームレスとして生きることを余儀なくされている泉は、自分をアイドルにしようと企む父親から逃れ、ひとり上京してきた。上京直後は、親戚の「カズ子おばちゃん」の家に居候するが、カズ子の交際相手に惚れられてしまったことで家を出なくてはなくなり、上京早々血縁からは遠ざけられている。その後向島へと流れ着くが、当然地縁もないし、働くことができないため社縁もない。ネットを通じた「顔の見えない関係」であれば、美人かどうかは関係なくなるため、他者と縁を結ぶことができそうなものだが、極度の貧乏であるため、そもそもネット環境を持つことができない。そんな彼女でもどうにか生きていくことができたのは、近所に暮らす仲間のおかげである。泉に嫉妬しない女たちと、泉を見ても狂わずにいられる男たちで構成された仲間たちとの縁が、泉を生かしている。そして、彼女の美貌に狂わされることなく、精神的・経済的なフォローができる仲間たちと泉との間には、ある共通点が存在する。以下、順を追って見てゆこう。



【図5】東村アキコ『主に泣いてます 1』  
講談社、2010年8月、142頁

向島の料亭「美登里」のひとり娘である中学生のつねは、自身を泉の「タニマチ」（一卷八八頁）だと語るように、泉の衣食住の面倒を最もみている人物だ。有名料亭の娘としてわがままに育てられたつねは、自由になる金も多いため、泉への援助を継

続的に行うことができる。泉を男たちの目から守るためコスプレのアイデアを考えるのもつねの重要な役目だ。また、かつて美登里で仲居をやっていた「トキばあ」も強力な助っ人である。仲居を引退したあとはアパートの大家をしており、泉がストーカー被害に遭うたび、独自のネットワークを駆使して新たな引っ越し先を見つけてくる【図5】。泉は、つねからもらう小遣いと、トキばあの探してくれる部屋でどうにか生活（衣食住）を維持しているのだ。

庇護する者／庇護される者という関係にある泉とつねたちだが、彼女たちにはひとつの共通点がある。つねは学校になじめずにいる不登校気味の中学生であり、トキもリタイア組の老女で、大家の仕事といっても、ほとんど何もしていない。つまり、社会の周縁部にいる非労働者という意味では泉と同じなのだ。また、泉に接触しても狂うことがない男性として、美大生の「赤松啓介」が登場するが、仁の教え子である彼はまだ自立

し切れていない学生であるし、物語の後半に登場する「勅使河原」も、美人と見れば誰でも贖するいいかげんな警察官として描かれている(勅使河原にとって泉とそのほかの美女たちはほぼ同等・等価であるため、泉を見ても狂うことがない)。端的に言って、泉と関わり合いになり、彼女のことを何らかの形でサポートすることになる登場人物は、ことごとく労働者としては「戦力外」の存在なのであり、社会人としてある種の脆弱性を抱えていると言わざるを得ない。

泉とその仲間たちは、まともに働いていない(働くことができない)人々によるコミュニティである。そして、手を差し伸べる側も差し伸べられる側も、程度の差こそあれ労働から遠ざけられている人物であるということは、泉のような「家庭に閉じ込めておくのに丁度良い女」の連帯すべきが「たったひとりの男」ではないのだということを示唆しているものと思われる。

やはり『主に泣いてます』において、美しいシンデレラが苦勞のすえ王子様から見定められ、幸せな結婚へと至る道筋は封鎖されているのだ。シンデレラは王子様に助けてもらうのではなく、気の置けない仲間たちと「選択縁」(14)を取り結ぶことで生きていくしかないというのが本作の基本骨子だ。これは明らかにシンデレラ・ストーリーの否定であると同時に、多くの少女マンガ作品にいまだ胚胎しているロマンティック・ラブ・イデオロギーに対する異議申し立てだとも言えるだろう。

付記しておかねばならないのは、出自も年齢も異なる非労働者コミュニティによる生活維持というテーマが、『主に泣いてます』以外の東村作品にも見られるということである。そのひとつが『海月姫くらげひめ』だ。この作品では、女主人公をはじめとする主要登場人物(全員女)が何かのオタクであり、親の仕送りに頼らなければ生きていけないニートでもある。女オタクばかりが暮らす下宿で、貧乏だが趣味に没頭できる平和な暮らしを営んでいた彼女たちが、地域の再開発計画によって、地上げ屋の標的になってしまう。自分たちの下宿を守るため、彼女たちははじめて「金を稼ぐ」ということに関して積極的にならざるを得なくなるが、そのときに採られた方法は、自分たちでファッションブランドを立ち上げるというもの。手先が器用な者が縫製を、痩せていて背の高い者がモデル役を、といった役割分担でブランドを動かしていく様子からわかるのは、彼女たちがそれぞれの特技、特性を活かした業務を担当してブランドを運営しようとしていることだ。誰ひとりとして大企業に就職したり、金持ちとの結婚に逃げようとはしない。その様子は、『主に泣いてます』において泉が労働から疎外され、社会人としての脆弱性を抱えつつも、仲間たちと互いに協力して生きていこうとする様子と相似形を描いている。

複数の他者との「選択縁」によって繋がる疑似家族的な生き方は、「近代家族の解体」

を思わせるものでもある。上野千鶴子は、一九八五年の時点で、近代家族の「解体」は「再編」なのだ述べている。

〈近代〉が終焉しつつある。〈近代家族〉もまた「終焉」しつつある。一部の人々は家族が「解体」しつつあると捉えて、自立を求める女たちが、家族の解体に手を貸していると非難する。だが、「解体」されつつあるのは、たんに〈近代家族〉にすぎない。言いかえれば、家族は「解体」ではなく、「再編」されつつあると言える(15)。

続けて上野は、「解体」され「再編」された家族が、「過去のどの家族とも似ても似つかない「非常識」なものであったとしても、私たちは過去の経験よりは自分たちの現実の方を信じるべき」であること、また日本のように「性的隔離のある社会」では「男も女も自律的な領域を、べつべつに発展させることが伝統的に容易であり、互いに他に対して不干渉の傾向がある」ために、性別役割分担に依拠しない「分散連合」型の社会編成はカプル文化が根強い欧米圏よりも「より容易に達成可能だろう」としている。ここで上野が想定している「性的隔離」による「自律的な領域」とは、極言すれば「同性集団」であり「女の世界」であるが、これについては「女たちのコミュニティ活動は、男たちをも巻き込んで」おり、「ごく近い将来、この同性集団は同性集団でなくなつて混性集団となるだろう」という未来予想を立てている。そして、上野の未来予想は『主に泣いてます』の中で起こっていることとほぼ合致している。つねやトキバあを中心とする向島の「同性集団」「女の世界」の中に、彼女たちのやり方を尊重・優先できる男たちが居場所を与えられ、「混性集団」を形成している状況は、近代家族の再編における理想的なカタチであると言っている。

このように、泉が手に入れた「選択縁」による疑似家族的なコミュニティのあり方を見ても、本作が不幸美人のシンデレラを白馬の王子様の力で救済したいのではないことが見て取れる。ただし、『主に泣いてます』も『海月姫くらげひめ』も、恋愛すること自体を否定しているわけではない。ただ、女たちの幸せや安全を最終的に担保するのは、恋愛や結婚よりも、まずは「選択縁Ⅱ他者との連帯」であると言いたいのだ。少女マンガの一大テーマである恋愛は描きつつ、ロマンティック・ラブ・イデオロギーを周到に遠ざける東村の表現は、少女マンガというジャンルの進化を告げるものであり、興味深い。もちろん、ここでいう「興味深さ」とは、作品内へと自閉してゆくものではなく、作品を需要する読者たちの恋愛規範に少なからぬ影響を与えるという意味も含みこんでいる。

#### 四節 働く女たちの承認欲求

『主に泣いてます』において、非労働者たちが泉の支えとなる一方で、労働者たち、とくに女の労働者たちは泉にネガティブな感情を抱いている。仁の妻・由紀子はもちろんのこと、「向島血の三日間」以来、柳寿司のおかみは泉のことを嫌悪しているし、ケーキ屋につとめる「よし子」は、片想いの相手（柳寿司の若大将）が泉に惚れていることを知って泉の殺害を計画している。泉の妹でスナック勤めの「のぞみ」も、泉に対する数々の恨みを抱えて生きているキャラクターだ。また、泉の前に仁の絵画モデルをつとめていた芸者「駒子」が、泉の登場によってモデルの座を追われたショックから、泉を見るとパイを投げずにはいられなくなるという奇癖を発症したエピソードも三話（一四―一六話）に渡って描かれている。

彼女たちに共通するのは、泉に男を「盗られた」と解釈している点である（正確には、泉が彼女たちから男を略奪したというより、男の方で勝手に一目惚れしたのであるが）。由紀子と駒子は仁を盗られ、柳寿司のおかみは長い間連れ添った夫を盗られ、ケーキ屋のよし子は幼い頃から片想いし続けてきた男を盗られ、泉の妹は結婚式当日に夫となるはずの人を盗られた。どれほど長い時間をかけてその男を愛そうとも、泉が現れた瞬間、その愛は無効化されてしまう。男たちもまた、どんなに恋人や妻を思っている、泉に会ったが最後、心を奪われ人生を狂わされてしまう。そして男を盗られた女たちは、よそ見をした男を責めるのではなく、泉への恨みを募らせてゆくのだ。

愛する男によそ見をされることが辛いことなのは道理だ。そして「泉さえいなければ」といった気持ちになるのも理解できなくはない。しかしながら、本作における女労働者と泉の対立関係は、単なる「美人への嫉妬」にしては、少々根が深すぎる（たとえば本作がフィクションであり、あらゆる事象が「マンガ的」にデフォルメされる運命にあるとはいえ）。

『主に泣いてます』において、労働者である女たちが泉をひどく嫌う理由は、彼女が美貌によって男たちを奪ってゆく女だということだけでなく、男への一途な愛や仕事上のスキルが愛される上での有利な条件にならないことを泉によって思い知らされるためではないのか。彼女たちは、泉には劣るかもしれないけれども美しく、愛情深く、仕事も人並み以上にできる女として描かれているが、その価値を泉が一瞬で粉砕してしまうという意味において、泉の存在は理不尽そのものである。仁の妻である由紀子の場合にもっとも顕著だが、画家である夫のマネジメントを引き受け、有名画家としての地位を確立したのは間違いなく由紀子の「内助の功」であるが、だからといって、仁の妻に対する愛情が増すことはないし、自分をモデルにして絵を描いて欲しいという由紀子の

ささやかな願いも体よく断られてしまう。夫に愛されない辛さを海外旅行や買い物といった楽しみで埋めようとしても、その時につかう金が「Iシリーズ」で稼いだものであるため、由紀子の苦悩はいや増すばかりだ。

あなた達が向島（ここ）で楽しく芸術活動に勤しんでる間／私がイタリアで何をしていたと思う？／買い物ばかりしてたんだオラー／／考えてもみろお前／自分の旦那が愛人連れ込んでイチャイチャイチャイチャしてる家におれるか！！ ってか知ってるか？／何とうちの居間にテメエの裸描いた絵が飾ってあんだぞ／そんな家居たくないわ つーか／向島にいたくないわ つーか／東京に居たくないわ つーか／日本にいたくないわツ／腹いせに旦那のカードでブランドもん買いまくってストレス解消しようと思ったけど／その金は愛人とのイチャイチャによって稼いだ金！！／このねじれ現象にまた精神的にやられるっつーか／旦那が愛人と稼いだ金を使わないというプライドすら貫けないオレに失望&絶望Y e a h（五巻七三―七五頁）【図6】



【図6】東村アキコ『主に泣いてます 5』  
講談社、2011年11月、74頁

由紀子は、何をしていても泉を意識せずにはいられない自分を痛いほど感じている。息継ぎもせず、一気にまくしたてるセリフ回しからは、彼女が以前から何度もこうした考えを反芻してきたであろうことが分か

る。また、愛する男を泉に盗られた由紀子以外の女たちも、泉が登場したことによって、どんなに努力しても愛する男の気を引くことができそうにないという敗北感の中、由紀子同様、ただ泉を嫌悪することしかできない。

彼女たちの感情のもつれは、言うまでもなく承認欲求の問題に接続している。斎藤環は、承認欲求についてふたつの指摘を行っている。ひとつ目は「他者の許しがなければ、自分を愛することすら難しい。承認依存とは、つまるところそういうことだ」と指摘していること。そしてふたつ目は「若い世代の就労働機が、もはや「生活の糧」を稼ぐことなどよりも、はるかに「承認」寄りになって」おり、食べるためではなく、「他人から承認されるため、いまある承認を失わないために働く」のだということである（16）。これら斎藤の指摘を『主に泣いてます』に当てはめてみると、泉を嫌悪する女たちの



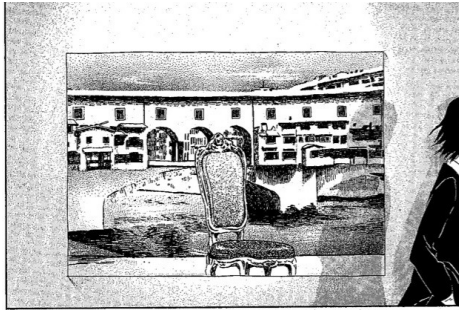
【図7】東村アキコ『主に泣いてます 2』講談社、2010年12月、56頁

「嫌悪の理由」が明らかになるだろう。彼女たちの労働は、日銭を稼ぐためだけでなく、愛する男に承認されたいという欲求に支えられた労働でもある。そこへある日突然現れるのが、何の努力もせずとも男たちから愛されてしまう無職の泉なのである。彼女の登場によって、これまでの努力が一気に無効化するわけだが、たとえ泉のせいで自分の価値が下落したとしても「いまある承認を失わな

い」ためには、働き続けるしかない。そして、働き続けたとして「いまある承認」をどれほど保てるか分からない不安が、働かない女である泉への嫌悪を生み出してゆくのである。もちろん、「愛する男に承認されたい」という欲求自体を捨てることができれば（別れを選ぶことができれば）、この苦しみから逃れることはできるだろう。しかし、本作に登場する労働者の女たちは、なかなか男を愛することから降りようとしらない。たとえば、泉の登場によって仁の絵画モデルを降ろされてしまった芸者の駒子は、自分でも原因がよくわからないが「パイ投げ」をやめられない体質になってしまう。このエピソードは、承認欲求を募らせた結果、神経症的な奇癖が出てきたことを示していると言っている【図7】。

労働者の女たちは気づいていないが、承認欲求が満たされないのは、実は泉も同じである。美人であるがゆえに、自分の望まぬ形でコミュニケーションが生まれてしまう人生は、つねに「歪んだ承認」とともにあると述べている。実の父親でさえ、彼女が人前に出るのを得意としない性格なのを無視して無理矢理アイドルにしようとしたことを考えれば、肉親以外の人間が彼女にどれほど強引で横暴なコミュニケーションを求め、「歪んだ承認」を押しつけてきたかは想像にかたくない。おかしなコスプレをしてやっとなまなコミュニケーションが可能になるというエピソードからも、承認の歪みぶりがわかるだろう。

しかし、泉の人生が「歪んだ承認」とともにあるからといって、承認欲求が満たされない労働者の女たちとすぐに和解、あるいは共闘できるわけではない。本作において、労働者の女たちは泉をなかなか許そうとはしない。愛する男の気持ちに泉に傾いている限り、彼女たちは泉を嫌悪し続けるだろうし、泉もまたそのような女たちを恐れるしかないのである。実際、作中で労働者の女たちが泉への攻撃をやめるのは、愛する男たちが泉に執着するのをやめたタイミングと見事に重なっている。熱病に冒されたかのように泉を愛した男たちが我に返るとき、女たちはようやく泉を許すのだ。



【図 8】東村アキコ『主に泣いてます 5』講談社、2011 年 11 月、26 頁

泉が仁によって救い出され、絵画の中に居場所を与えられたことは、その当時の泉にとって、もはや現実世界には居場所がなかったことを端的に意味している。絵画モデルの「I」としてなら、画壇で称賛されるし、作品の中の「I」はストーリーキングされない。過剰な美しさも、絵画に落とし込まれた瞬間、純粹に称賛されるのである。生身の女としてはいいことが何一つなかった泉は、美術モデル「I」とし

／仁さんは私の絵をたくさん描いてくれて……／それはもう……／本当に本当に素敵に描いてくれて……／初めて味わう気持ちでした／キャンバスの中の私は……／何ていうか……／そこに……／そこにいることを許されているようで／すごく／幸せな気持ちになりました」（二巻一二―一三頁）

本作において、泉の実生活を支えているのは向島に住む仲間たちであるが、彼女にとつての精神的支柱とでも言うべきは、仁であり、彼女が仁の絵画モデルだということである。美人であるがゆえの過酷な現実能耐えかねた泉が自殺未遂を試みた時、そこを偶然通りがかった仁が彼女を助け、彼女を絵画モデルに起用したことで、泉は「生きる理由」を見出したのだった。

## 五節 「生きる理由」はどこにあるか

したがって、本作において描かれているのは、単なる「美人とブスの対立」や「美人に対するブスのやつかみ」ではない。彼女たちの対立の奥底には、愛と仕事と承認欲求をめぐって分断される女たちのありさまが描かれている。過剰なまでの美人であるために、一方的に愛されたり嫌悪されたり社会での居場所を失ったりする泉は、「歪んだ承認」を引き引き受け切れなくなると、「いまここ」からの離脱を試みる。自分をアイドルにしようと目論む父親から逃げるようにして東京へやってきたこともそうであるし、仁との出会いはまさにこの世からの離脱を試みようとする自殺の現場であった。一度は死を願うほどこの世に絶望していた泉は、仁と出会ったことによって再び生きる道を選んだものの、彼との関係が終わりを迎えたとき、再び「いまここ」からの離脱を試みようとする。以下、くわしく見てゆこう。



て仁の絵画の中を生きること初めて生きる希望を見出すが、仁が泉を描けなくなったことにより、ふたたび彼女の居場所是不安定なものになる。

仁が泉を描けなくなったのは、仁の教え子である赤松が泉を描き、それが画壇に認められたことによる。仁がアトリエを留守にしている間、アルバイト講師として雇われた赤松は、つねたちを指導する一方、泉をモデルに公募展「国画展」のための作品を描いた。その絵が評価されたことで、赤松は仁の画風「青山イズム」を受け継ぎながらも、仁とはまたひと味違った泉の姿を描くことができる画家として評価されたのである。仁も赤松の才能を次のように認めている。

君の絵は僕の予想を超えてきた／僕が二度と泉を描くことができなくなるほどに／素晴らしい作品だったよ／僕は君に負けて／そして泉をも奪われた」（五卷三二―三三頁）

赤松の注目度が上がるにつれ、仁は本格的なスランプに陥り、泉を描けなくなってしまふ。「Iの肖像」シリーズ最後の作品から泉の姿が消えていることからそれは明らかだ【図8】。もはや、仁の絵画の中に泉の居場所はないのである。そうであればこそ仁は、彼女との関係を解消せざるを得なくなる。それは画家とモデルの関係解消であり、愛人関係の解消も意味していた。

サヨナラだ 泉／僕はもう君を描けない／「Iシリーズ」は終わらせようと思う（四卷一六四頁）

泉にとって描かれることは、仁に愛されることであり、「生きる理由」でもあったが、そのような泉の気持ちは、仁からの一方的な別離の言葉によって反故にされてしまふ。この別離を赤松が泉をたまたま描き、たまたまそれが評価を得たという「偶然」に帰してよいのだろうか。その点については、作中で赤松自身が否定している。赤松は、全ては泉と別れるために仁によつてははじめから仕組まれていたことだったと考えており、仁も赤松の見立てを否定しない。

それがあなたの書いたシナリオですか／シナリオ通りになつて満足ですか？／でも僕はそこまでバカじゃない／泉さんを切るために僕を利用したことくらいわかつてます（五卷三三頁）

赤松は、先に愛の失調があり、それが仁から泉を描くモチベーションを奪っていったのだと考えている。そして、泉に対する仁の愛情が薄れてゆく過程で、赤松が泉を描くタイミングが訪れたわけだが、これは彼女に新たな居場所を与えるべく仁自らがとりはからった可能性が高い（国画展に応募するよう仕向けたのも、泉をモデルにすることを許可したのも、全て仁である）。しかし、泉との関係を解消し、うまく赤松に譲ったつもり仁は、すぐに新しい絵画モデルを見つけたものの、「Iの肖像」に代わる新シリーズを描くことができない。芸者の駒子から泉へのモデル変更は比較的容易だったようだが、泉を失った仁のスランプはなかなか終わらないどころか、モデルと飲み歩き、泥酔して自殺未遂のようなことまでしている。この自殺未遂は、かつて海に飛び込むとした泉を助けた仁が川に飛び込んでしまうというという反転の形をとって描かれている。泉と仁の関係は、一見すると、仁に対する泉の依存に見えるが、実は仁の方がほとんど泉に依存していたと見るべきだろう。

絵画モデル兼愛人としての暮らしに突然終止符が打たれた上に、仁の絵の中から赤松の絵の中へと居場所が変更されたことは、泉を大いに困惑させる。仁のことは「生きる理由」を与えてくれた精神的な救済者であると同時に恋愛対象としても見ていた泉だが、赤松のことはそんな目で見たこともない。一方の赤松は、泉に魅力を感じていたものの、絵画教室のスムーズな運営のため、女性に興味がないふりをしていた時期もあり、ふたりの間に恋愛関係がとり結ばれる余地はなかった。そもそも、仁以外の男に惚れられることを極端に忌避していた泉は、自分を見ても狂わない男だからこそ赤松を信用し、モデルを引き受けていたのであり、はじめから彼の恋愛感情を察知していたのであれば、そもそもここまで赤松に接近してはいなかっただろう。

つまり、仁との間では、愛されることと描かれることは完全に同期していたが、赤松との間では、愛されることと描かれることは必ずしもイコールにはならないのだ。仁と泉の間では絵画モデル兼愛人という「公私混同」がまかり通っていたが、赤松との間ではこのふたつは便宜上切り分けられ、赤松は泉への想いを告げぬまま、彼女に「絵画モデル」としての「仕事」を与えているのである（17）。したがって、泉は赤松によって「私的な絵画モデル」から「プロの絵画モデル」になったとも言えるだろう。赤松は、仁の財産である泉をそのまま譲り受けたように見えて、「公私混同」を避け、泉を「プロの絵画モデル」として正當に扱ったという意味で、仁とはまったく違った方法で泉に居場所を与えたのである。

さらに、自殺しようとしていた泉を助けたのが仁だったとすれば、赤松は泉に「プロの絵画モデル」という「仕事」を与えこそすれ、命を助けるといった大きな救済はしていない。赤松にできるのは、「協力」することだけなのである。赤松は仁の代わりに絵

画教室の講師を勤めることができるし、仁に代わって泉に新たな居場所を提供することもできる。その「協力」は、一見とても微力だ。しかし、その「協力」は、泉をまったく新しい地平へと連れ出すものになっている。つまり赤松は仁を縮小再生産しただけの画家ではないし、仁と赤松は「泉をモデルとする画家」という点のみが共通しているのであって、その内実は明らかに異なっていると見るべきなのである。



【図9】東村アキコ『主に泣いてます 3』  
講談社、2011年2月、162頁

仁が泉の人生に新たな価値付けをする「主導者」タイプであるのに対し、赤松はあくまで泉の「協力者」に留まり、泉の主体性を尊重しようと努力するタイプであるが、こうした「泉に与える影響力の大きさ」は、ふたりのキャラクターデザインにもよく反映されている。仁が高身長で顔立ちも整っている典型的な「王子様タイプ」であるのに対し【図9】、



【図10】東村アキコ『主に泣いてます 1』  
講談社、2010年8月、20頁

赤松は虚弱で天然パーマ、背も低く、服装も野暮つたい【図10】。赤松の初登場シーンは、船酔いで吐いているという情けないものだが、これは赤松から「頼りになる男」の要素が一切取り除かれていることを意味するもの

である。泉をめぐる仁と赤松の関係は、同じ女を共有することで強化されるホモソーシャルな関係を思わせるが、その実態はまったく違っていると見るべきだろう。

そして、仁と別れてからの泉は、彼のことを忘れようとする努力の中で自分の人生に対して徐々に積極的になってゆく。いつも人目を忍び、向島から出ようとしなかった泉が、初めての海外旅行にチャレンジしたり、パスポート申請に必要な戸籍謄本を手に入れるため、久しぶりに帰省し、妹とのわだかまりを解消したり、ケーキ屋でバイトをはじめたり、美しすぎる自分を変えるべくケーキを大量に食べて太ろうとした後、最終的には無人島への移住を果たすのである。いずれも、これまでの泉にはなかった行動力である。

数々の行動の中でも、向島から無人島への離脱Ⅱ移住はとりわけおおきな意味を持っている。なぜなら、かつて海に飛び込んで死のうとしていた泉による「いまここ」からの離脱Ⅱ自殺とは明らかに意味合いが違っているからだ。言うなればそれは、後ろ向きな離脱ではなく、前向きな離脱である。

移住の経緯はこうだ。ケーキ屋でのアルバイトに挑戦したものの、男性客が殺到してしまい、またしても警察が出動する騒ぎを引き起こした泉が途方に暮れていると、少年「としのり」に声をかけられる。としのりの家に上げてもらい身の上話をするうち、彼の祖父が無人島の管理をしていると知った泉は、いつもの仲間には一切相談せず、向島離脱を即断する。としのりの母は泉と同じ「不幸美人」であり、若い頃は泉と同じような苦労を重ねていたため、としのりの祖父は、娘とよく似た境遇の泉を快く無人島へと案内する。「だあれもおらん／一人ぼっちじゃよ／それでもいいんかの？」（一〇巻一〇八頁）と問う祖父に対し、泉は「二人がいいんです」（二〇巻一〇九頁）と答えている。

老人の手引きによって無人島へ向かう様子は、前向きな離脱でありつつも、どこか「死」を思わせるものだ。社会の周縁部に留まっていた泉が、いよいよそこから離脱し、無人島という「社会の外」へと出て行くことは、崖から飛び降りて死ぬことを、別の形で再演しているとも言えよう。しかしながら、泉は命を絶つのではなく「社会的な死」を経験することによって、生きる力を獲得してゆく。幼い頃、妹から「どうしてお姉ちゃんっていつもいつもお父さんの言いなりなのっ」（六巻一五頁）と言われていた、気弱で受動的な泉は、社会が彼女に押し付ける「歪んだ承認」から対症療法的に逃げるのではなく、一度「社会的な死」に向かって身投げすることで、自分の人生を根本的に見直し、主体的に生きる力を獲得するのだ。



【図 11】 東村アキコ『主に泣いてます 10』講談社、2013 年 3 月、152 頁

向島から離脱し、他者の視線が一切ない無人島で海に潜り魚を獲って生活するうち、泉のセルフィメージが一気に再構築されてゆくのが本作のクライマックスである。これまで「歪んだ承認」を押しつけられ続けてきた泉のコミュニケーションが、無人島生活によって劇的に変化していく。かつて「私……よく……わからないです／美人とか／そうじゃないとか」（六巻七二頁）と言っていた泉が、「あなたは本当はブスになんかなりたくないのよ!!／美しい自分が好きなのよ!!」と言われたことを思い出しながら、自分の顔を撫でるシーン（一〇巻一三六頁）には、自己肯定の萌芽が確かに見て取れる。そして、誰にも居場所を知らせることなく、ある日突然無人島へと渡った泉を向島の仲間たちがようやく探し当てた時、そこには「真っ白だった肌は日に焼けて真っ黒のボロボロ／髪の毛もバサバサで艶もなくなっちゃって」「何だかブスになった」（二〇巻一五三頁）泉がいたのである。さらに、かつては少しでも仁の話が出ると動揺していた泉が、由紀子が突然現れて仁の

この島には私しかないから／何をやろうと自由なんです／誰も私のことを見てないんです（一〇巻一五二頁）

泉にとって無人島とは、他者からの承認そのものが一切存在しない場所であり、これまで「歪んだ承認」に苦しめられてきた自分自身を「社会的な死」への身投げによって解放する場所でもある。おかしなコスプレをしてはじめて人並みのコミュニケーションが取れていた泉だが、無人島ではコスプレなどしなくてもよい。他者とのコミュニケーションに煩わされることのない暮らしは、泉を「ブス」にしてゆくが（とはいえ彼女は、まだ充分美人である）、かつてないほどの生きやすさを感じているし、由紀子を目の前にしても、落着いて話すことができる。つまりここでは、かつての泉が背負い込んでいた「業」や「不幸」といったものが全てリセットされているのだ。



【図 12】東村アキコ『主に泣いてます 10』  
講談社、2013 年 3 月、163 頁

そして、泉の無人島生活が「再生のための準備作業」であることを見て取った由紀子は「今の泉さんなら大丈夫だわ」（二〇巻二五三頁）と、東京で開催される赤松の展覧会へと泉を招待する。東京には、「不幸美人」の自分を支えて

大勢の人間がいる展覧会場であるから当然コスプレで登場するものと思われていた泉は、皆の予想を裏切り、かつて見たことがないほど堂々とした姿で赤松の前に現れる。そして、完璧にドレスアップした泉は赤松に向かって次のように語るのである。

赤松先生……／私／やっと気が付きました／私／先生の絵の中の私が好きです／私……／自分の顔が好きです（一〇巻一六三頁）【図12】

泉が向島の街から突如として消えた時、つねは赤松に「絵の中に泉さんの居場所を作ったって／現実で泉さんのこと守りきれなきや意味がない」（一〇巻一一八頁）と彼の非力を責めたが、泉は一度向島のコミュニティを離脱した（赤松の庇護を受けなかった）からこそ、主体性を獲得し、再生できたのである。誰かに守られる女から卒業できたのも、自分の美しさを肯定できるようになったのも、無人島生活という名の転地療法がなければ難しかっただろう。つねは赤松を責めているが、彼が仁のような影響力を持たぬ非力な男であったことは、泉の積極的行動を促し、結果としてセルフイメージの変容にも貢献するものだったのだ。仁に愛され、描かれ、「生きる理由」を与えられる受動的な泉はもういない。ここにいるのは、自らの人生を肯定し、自力で「生きる理由」を見つけ出そうとしている主体的な泉である。

でも人間はみんな歳を取る／あつという間におばさんになって／またあつという間にしわくちやのおばあちゃんになったら／美人もブスもみんな同じ（一〇巻一六三頁）

自分の顔が好きだと赤松に告げたシーンの直後に登場する泉のモノローグは、としの祖父に「どんな美人も毎日毎日海で働いてりやあ／太陽と潮風でシミとシワだらけの顔になっちゃう／それに　美人だろうがブスだろうが年取りやあみんなクシヤクシヤのばあさんや／あんたもいつかそうになったら／美人なんて呼ばれずに済むじやろうて」（二〇巻二三八頁）と言われたことを下敷きにしているが、ここでもやはり美醜の問題は労働と紐付いている。「不幸美人」の不幸が、労働できないという不幸であることはすでに確認した通りだが、無人島での暮らしで「漁労」という美醜が影響しない労働を手に入れた泉はすでに、美人だから働けないのでも、美人だから得をするのでもない、新たな地平にいる。

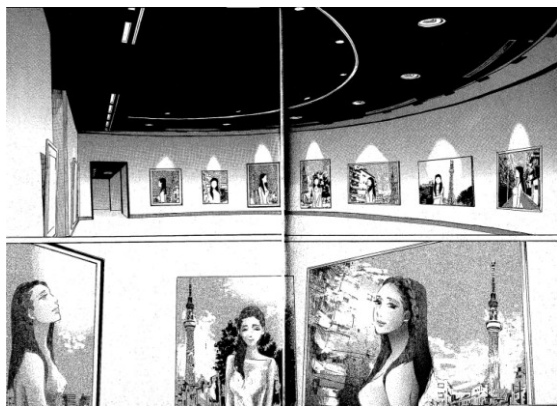
物語のラストで、彼女がふたたびつねたちとの「選択縁」を復活させつつ、しかし無人島生活を継続するライフスタイルには、「歪んだ承認」を拒む泉の強い意志が現れていると見るべきだろう。そして赤松は、仁だったらきつと描けなかったであろう、無人島での泉を描いてゆく。しかも「画家とモデルの関係から次の段階にいつ進むの？」と聞かれても「うーん…／一年…／いや　二年みといってもらえれば…」（一〇巻一六五頁）と、言葉を濁すことしかできないのだ。泉が自分の美貌を肯定し、赤松に描かれることを心から受け入れてもなお、ふたりは恋愛関係に発展しない。

女に受動性を求める「主導者」としての王子様から、女の主体性を尊重する「協力者」

としての王子様へ——泉を描く画家の交代は、少女マンガにおける王子様像の新旧交代を同時に意味している。

## 六節 労働のゼロ地点で生きること

無人島生活を通じて泉のコミュニケーションの形態が変わった時、作中で東京スカイツリーが完成するのは非常に示唆的だ。東京スカイツリーは、本作の冒頭から繰り返し描かれ、完成に向けて少しずつその形を変えていた。東京タワーに代わる新しい電波塔である東京スカイツリーが、新しいコミュニケーションを象徴する建造物であることは言うまでもない。そして、赤松がそのスカイツリーと泉をテーマにした展覧会を開くタイミングで泉は無人島から東京へとやってくるのである【図13】。スカイツリーの完成と泉の組み合わせ——これは、泉が他者との間に新しいコミュニケーションを立ち上げはじめたことの謂にほかならない。



【図13】東村アキコ『主に泣いてます 10』講談社、2013年3月、160頁

しかし、こうして泉が「女であることの困難」を乗り越えてゆく反面、はじめから終わりまで、泉が貧乏女のままであることは見過ごすことのできない事実である。たしかに泉は赤松によって「プロの美術モデル」になり、無人島で漁労に従事しているが、無人島生活と、向島での貧乏暮らしは、経済的には大差がないように見える。つまり彼女は労働のゼロ地点から、また別のゼロ地点へ移動しているだけとも言えるのである。しかし、ゼロ地点の価値はマイナスからプラスへと確実に変化している。それは泉の「泣く意味」が変わっていることからも看取されよう。仁の愛人としてひっそりと暮らし、休みの日はほかにやることもなく泣いてばかりいた泉が、いまは「毎日が／楽しくて／笑って／幸せで」（一〇巻一六四頁）泣いているのだから。

女主人公が労働のゼロ地点にいたり、泣いてばかりいることは、一見すると非常にネガティブなことである。しかし、「主導者」ではなく「協力者」タイプの王子様や「選択縁」による連帯によって無職や涙の意味を変えてみせたのが『主に泣いてます』だとすれば、私たちはいわゆるシンデレラ・ストーリーが間違いない過去のものになりつつあることを認めなければならぬだろう。「女であることの困難」を生きるために必要なのは、経済力があり承認欲求を満たしてくれるたったひとりの男ではない。か

いってそれは自己責任の名のもと、ひとり孤独に乗り越えねばならないものでもない。泉が教えてくれるのは、マンガの中の女たちの人生が、近代家族の解体と再編といった実社会の動きと切り結びながら、確実に変容・前進しているということである。

〔注〕

(1) 『きせかえユカちゃん』は、『Cookie』（集英社）誌上で二〇〇一年一月号から不定期連載中。単行本は「りぼんマスケットコミックス」から全一一巻が発売されている。

(2) 『ひまわりっ！ 健一レジェンド』は、『モーニング』（講談社）で二〇〇六年二号から二〇一〇年六号まで連載されたのち、同社の「モーニングKC」から単行本全一三巻が発売された。第一回「マンガ大賞二〇〇八」では第二位を獲得。

(3) 『ママはテンパリスト』は、『月刊コーラス』（集英社）誌上で二〇〇七年八月号から二〇一一年七月号まで連載後、単行本全四巻と、スピノフ作品『テンパリスト☆ベイビーズ』（二〇〇九年六月）が発売されている。

(4) 『ママはテンパリスト』は『このマンガを読め！』（二〇〇九）（フリースタイル、二〇〇八年十二月）で第一位、「マンガ大賞二〇〇九」第八位、『このマンガがすごい！ 二〇一〇』（宝島社、二〇〇九年十二月）のオンナ編第三位なども獲得しており、広く一般に東村の名を知らしめるきっかけとなった作品である。

(5) 『海月姫〜くらげひめ〜』は、『Kiss』（講談社）誌上で、二〇〇八年二二号から連載がスタートし、二〇一五年現在も連載継続中。単行本は同社の「コミックキス」より一五巻まで刊行されている。第三四回「講談社漫画賞（少女部門）」（二〇一〇年度）受賞、『このマンガがすごい！ 二〇一〇』（宝島社、二〇一〇年十二月）オンナ編三位獲得。

(6) アニメ版『海月姫〜くらげひめ〜』は、フジテレビ系列の深夜アニメ枠「ノイタミナ」において、二〇一〇年一〇月〜十二月まで放映された。監督・大森貴弘、シリーズ構成・花田十輝。

(7) 映画版『海月姫〜くらげひめ〜』は、二〇一四年十二月公開。監督・川村泰祐、脚本・大野敏哉、川村泰祐、出演・能年玲奈ほか。

(8) 『主に泣いてます』は、『モーニング』（講談社）誌上で二〇一〇年一四号〜二〇一三年四／五号まで連載されたのち「モーニングKC」から全一〇巻が発売された。

(9) ドラマ版『主に泣いてます』は、フジテレビ系列で二〇一二年七月〜九月まで放映された。演出・葉山裕記、宮木正悟、脚本・野木亜紀子、宇山佳佑、出演・菜々緒ほ



か。

(10) 小川たまか「共働き家庭の子どもは「かわいそう」ですか？」  
(<http://bylines.news.yahoo.co.jp/ogawatamaka/20140618-00036476/> 二〇一四年六月一八日公開、八月二五日閲覧) は、「共働きの家の子って、かわいそうだね」、「子どもが小さい時にお母さんがそばにいないのって、かわいそうだね」ということが「ずっと当たり前のように言われてきた」と指摘している。また、小川自身が「子どものことを考えたら、親が家にいるのが本来のあり方」といった批判を受けることがあるとも述べている。この記事は、共働き家庭が増加している状況下にあっても専業主婦を「正解」とする風潮が根強いことを裏付けている。

(11) 『ママはテンパリスト』は母親になった女の苦労話になっているし、『海月姫くらげひめ』は女のオタクとして生きることの大変さが描かれている。また『ひまわりっ！健一レジェンド』も、個性的な父親を持つてしまった娘の苦悩の物語として読むことができる。

(12) 本章では、泉の見た目年齢に加え、「年齢一七〜四五歳位」(一卷一〇四頁)と書かれたパート・アルバイト募集を見て応募していること、スナックで働く(成人しており飲酒可能な)妹がいることから彼女を「二〇代後半〜三〇代前半」と推定している。

(13) 物語の終盤、泉がケーキ屋で働くエピソードが出てくるが、先輩店員の「よし子」に「泉さんって意外と仕事できるのね」(一〇巻二八頁)と言われ、商品のラッピングも「上手いわね泉さんすっごく器用」(一〇巻三〇頁)と褒められている。初勤務日にしてこれだけ認められていることから、泉が決して仕事のできないタイプではないのが分かるだろう。

(14) 上野千鶴子は、主婦に関する研究『「女縁」を生きた女たち』(岩波書店、二〇〇八年九月)の中で「選択縁」を「女が妻でも母でもなく、個人」になれる場所、それが選択縁の集団である」と述べ、血縁や地縁、あるいは社縁に見られるような「強制力」や「不自由さ」のない縁だとしている。上野が指摘するように、主婦たちが「選択縁」によってある種の「生きやすさ」を獲得したとすれば、「家庭に閉じ込めておくのに丁度良い女」である泉が、向島の仲間たちと「選択縁」を取り結んだことは、彼女を生きやすくしたであろうことは想像にかたくない。

(15) 上野千鶴子「近代家族の再編——核家族の孤立をどう抜け出すか——」(『女という快楽』勁草書房、一九八六年一月)

(16) 斎藤環「はじめに」(『承認をめぐる病』日本評論社、二〇一三年二月)

(17) 赤松は「つねちゃん／ごめんね僕は……／僕は……／泉さんの居場所を作りたいんだ／それが／僕にとっての「描く」ってことなんだと思う」(九巻九七〜九八頁)

と語るが、こうした発言（仁をなぞるような発言）はつねたちによって即座に却下されている。「てゆうか その「絵の中が泉さんの居場所」みたいなのいい加減しつこいから!!」、「「アタシの住み家は絵の中じゃない!! 人間 紺野泉ここにあり!!」（九卷一一二頁）ってところを天パに見せつけてやろうぜ!!」（九卷一一三頁）といった言葉からは、赤松が泉の「主導者」ではいけないということ、仁とは違うのだということがはっきり見てとれる。

\*『主に泣いてます』の引用は「モーニングKC」版（講談社、全一〇巻）に拠った。

## 第五章 モブ化するイケメンたち

### ——少女マンガの王子様像をめぐる

#### 一節 弱体化するシンデレラ・ストーリー

日本の少女マンガは、もうずいぶん前から「白馬に乗った王子様」はいないということに気づいている。社会的地位・財力・美貌に恵まれた男に女が選ばれ愛されることが「唯一の正解」ではなくなってきており、また、その「唯一の正解」に没頭・心酔できないほど、読者を取り巻く現実がシビアになってきているとも言える。シンデレラ・ストーリーは、確実に弱体化している。そして、シンデレラ・ストーリーの弱体化と呼応するようにして、少女マンガの王子様像は多様化し、読者の恋愛規範にゆさぶりをかけているように見える。

シンデレラ・ストーリーが現在進行形で弱体化していることの一因として、一九七〇年代末の日本におけるウーマンリブ興隆と、一九八六年の男女雇用機会均等法施行は無視できない。社会運動や国家による法整備と少女マンガが近接していることは、藤本由香里による先行論(1)を足がかりとしてすでに述べた通りである。国家による法整備は(実情はともかく)女の働き方を大きく変えるかもしれないという期待感を醸成するものであり、そうした文化的・社会的土壌は間違いなくウーマンリブが作り出したものだった。女の働き方が変われば、女の愛し方／愛され方が変わり、やがて女の人生そのものが変わる——そんな期待感が少女マンガに持ち込まれた時、非力な女が「白馬に乗った王子様」(権力・経済力・美貌に恵まれた男)に選ばれ愛されることを幸福な結末とするシンデレラ・ストーリーは、弱体化を余儀なくされた。別の言い方をすれば、女たちの社会進出にともなって、愛と経済を男に依存することだけが女の幸せだとは言えなくなってきたのだ。



【図1】 深見じゅん『悪女(わる)』 1  
講談社漫画文庫、1998年11月、31頁

深見じゅん『悪女(わる)』(2)は、均等法への期待感を描いた典型的な作品である。「田中麻理鈴」が、落とし物を拾ってくれた名も知らぬ男「T・O」にひと目惚れし【図一】、彼を捜し出すために出世を目指すという物語だ。同じ会社中に在籍しているということ以外、なんの情



【図2】 深見じゅん『悪女（わる）』 1  
講談社漫画文庫、1998年11月、63頁

報もないT・Oと再会し、好きだと告げるため、麻理鈴は今のままではいけないと感じるようになる。なぜなら、社内報を見せて欲しいと頼んだだけで「……社内報なんていらないでしょ／自分の立場わかってないんじゃない」（一巻四九頁）と言

われてしまうお茶汲みOLのままでは、T・Oに繋がる情報さえ手に入れないからだ。さらに、麻理鈴の上司である「峰岸」が「出世したくない？／なんでも好きなことできるわよ／会社の人事も思いのまま／ぜーたくのし放題できるわよ」（一巻六一頁）「出世して／ぜーたくして／おいしいものは食べ放題好きな男は選び放題」（一巻六九頁）と数度にわたって麻理鈴をけしかける。麻理鈴が飛びつくのは「人事も思いのまま」「男は選び放題」の部分だ。出世すれば、T・Oを手に入れることができるかもしれないという希望が、麻理鈴の仕事に向かわせる。自分が人事部長になってT・Oを「セクレタリー」や「婿」に指名する「壮大な職権乱用」を「うふ／悪くない」（二巻六三頁）と妄想する麻理鈴にとって、仕事の成功は恋愛の成功へとねじれることなく繋がっている【図2】。

出世することを決めた麻理鈴は、異動を繰り返す中で会社という組織がどのようなものかを学んでゆく。彼女の見聞きする会社の実態は、単に彼女の恋物語を彩るためだけに存在するのではない。会社組織が徹底した男社会であるという厳しい現実を見つめながら、彼女は働いている。しかしながら同作は、その男社会にあっても未来への希望を捨てずに働き続ける彼女たちの姿もまた描いている。たとえば、作中、麻理鈴は「能力がありながら結婚や育児で退職した者／技術を身につけてクラスアップしたい者／そういう女性が登録し研修を受け働くところ」（一〇巻七八頁）である「レディスシンクタンク」に出向になるが、この「レディスシンクタンク」は、働く彼女たちを男社会から解放する可能性のある場所として描かれている。レディスシンクタンクに所属する彼女たちが、女の労働力は男に奉仕するためにあるのではないと訴えたり、仕事のために愛する人からのプロポーズを断った過去を語るシーンは、会社の中で女が蒙る不利益や性差別を生々しいまでに活写しているが、現状を憂えるだけでなく、レディスシンクタンクのような組織の力によって、いつかこんな時代が終わることを願う気持ちもまた同時に描かれている。そしてそこにはヒロインの恋物語を脇に置いてでも女の労働の理想と現実を見つめようとする作者の意志が強く感じられる。

ロールプレイングゲーム（RPG）を模した『悪女（わる）』は、麻理鈴にクリアす

べきステージと敵キャラクターを用意し、最後に宝物を授けて終わる。ステージと敵キャラは、会社でのタスクや厄介な上司、宝物は、出世によって得たエリート社員の肩書きと、愛するT・Oである。これが本物のRPGであれば、主人公は男の勇者で、最後は美しいお姫様との結婚で終わるところだが、同作では男女が逆転している。しかしながら、男を主人公に据えたRPGと決定的に異なるのは、麻理鈴がふつうのOLからバリキャリへと変身するまでのプロセスが、世界の平和を守るため（悪者を懲らしめるため）ではなく、あくまで自分自身の幸福を追求するための主体的な選択の連続として描かれ、しかもその選択が主体的に男を選び愛する幸せへも繋がっているという点だ。『悪女（わる）』には、仕事も恋愛も手に入れようとする貪欲な女への肯定感がどのページにも満ちている。仕事と家庭の二者択一で悩む女に「両方いいんですよ」（一巻三五頁）「恋愛も結婚も仕事も／ぜんぶできるのがレディスシンクタンクですよ」（一巻三八頁）と麻理鈴は言う。こうしたポジティブさは、均等法への期待感「だけ」があり、実情を知って落胆することのない時代にのみ許された「つかの間の明るさ」なのかも知れないが、そうだとしても、恋愛においては男に選ばれ愛される女の受動性を退け、労働においては男たちを支えるだけのお茶汲みOLを卒業するストーリーが読者に与えた希望は決して小さくないだろう。



【図3】柴門ふみ『東京ラブストーリー 上』  
文春文庫、1998年11月、38頁

『悪女（わる）』とほぼ同時期に連載されていた柴門ふみ『東京ラブストーリー』（3）も、基本的には女主人公「赤名リカ」が仕事と恋愛を主体的に選択・遂行する物語である。麻理鈴と同じ様に、リカもほぼひと目惚れに近い状況で、自分から男に恋をする【図3】。ただし、リカが恋した後輩サラリーマン「永尾完治（カンチ）」は、T・Oのようなエリートサラリーマンではない。リカの後輩にあたる新人サラリーマンである。さらに付け加えるなら、野暮ったい地方出身者であり、驚くほど優柔不断な男でもある。カンチは、かつての同級生「関口さとみ」

への恋心をうやむやにしたままリカと交際をはじめ、最後にはリカと別れ、さとみを選ぶ。しかし、さとみと交際していても、心のどこかでリカを気にしているカンチは、呼び出されればまた会いに行ってしまうなど、交際相手をひとりに決められない男として描かれている。

だが、リカがカンチのような優柔不断な男を選んでしまえること自体が、男に選ばれ愛される女からの脱却を意味しているとも言えよう。結婚に繋がらないかも知れない男と恋愛する自由をリカは謳歌している。カンチとの交際もそうであるし、勤務先の社長である「和賀」と不倫していた時も、彼女は「愛して」って言うただけ。まさかそれ

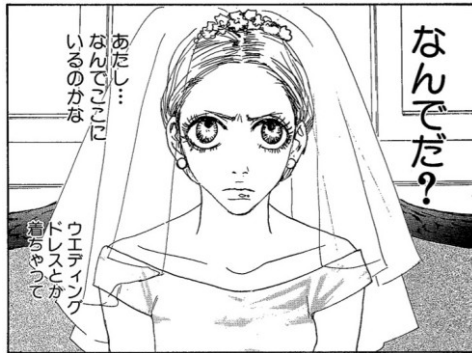
で家族捨てるなんて思いもしなかった。／「愛して」って言葉が男にとってそんなに重いととは思わなかった……」（上巻二六九頁）と言い、和賀に要求したのは愛だけだったと語る。リカは、和賀との不倫に対する後ろめたさも感じていない代わりに、彼の家庭を壊そうという目論見もないのだ。リカの恋愛は、純粹であるからこそ、男たちにとっては脅威である。事実カンチは守ってやりたくなるような弱さを持たないリカを最終的に持て余してしまう。

同作においてカンチがさとみを選ぶ結末は、東京を体現する先進的なリカを捨て、同郷出身かつ良妻賢母タイプのさとみに回帰する男の後進性をそのまま表現するものだ。リカは、一時は、男を立て男に尽くす女であろうとしたものの、最終的には男の愛と経済力に依存することなく、ひとりで生きていくことを決める。

カンチと別れた後、帰国子女であるリカは得意の語学で稼ぐことに決める。この時、リカのお腹には、和賀との間に事故的にできた子どもがいるが、彼女は和賀からの経済的援助を辞退して、子どもとふたりで生きていくこと道を選んでいる。男の経済力に依存しない生き方は、リカの主体性がこの先も変わらないことを予感させる。愛する男（カンチ）の愛も、愛してくれる男（和賀）の経済的援助も受けず、シングルマザーとなることを選んだリカの恋愛は、確かに悲恋かも知れない。しかし、男の愛と経済力に依存しない女を描いた『東京ラブストーリー』は、恋愛と労働における女の主体性を是認し、シンデレラ・ストーリーの先を行く作品であるという意味で、非常に高い完成度を誇っている。

『悪女（わる）』からおおよそ一〇年後の九〇年代後半、安野モヨコ『ハッピー・マニア』（4）が登場する。この頃には、ジェンダーの平等に向けた取り組みが、さほど女の労働環境を改善してはくれないという諦念が支配的なものとなっていた。均等法によって改善するかに思われたコース別人事制度は、「形式的には、どちらのコースも男女両方に開かれているものの、基幹的業務に従事し、部長等の管理職にまで昇進できる可能性を持つ総合職を、女性が選択することは陰に陽に拒否され、女性には定型的・補助的業務を担当し、転勤がない代わりに昇進も係長クラスまでという一般職を勧める企業が多いという現実」にぶつかっていたし、「過去において女性が登用されなかったという累積的経緯や、家庭における性別役割分担が、女性を管理職から遠ざける要因」となっていたため、女性管理職排除の構造は依然として強固だった（5）。つまり、麻理鈴のような働き方は、ごく一部の女にだけ許された夢物語だということが明らかにしたのである。しかも、九〇年代の日本ではバブルが崩壊し、いわゆる「失われた一〇年」がはじまっていた。働く女だけでなく、多くの人々にとって将来に希望が持てない時代がはじまっていたのである。

『ハッピー・マニア』を読むと、『悪女(わる)』や『東京ラブストーリー』のような「仕事も恋愛も」系作品から引き継がれたのが、女主人公の恋愛に対する主体性「のみ」であることがよく分かる。不景気のせいで就職ができない、出世が望めない、将来に希望が持てないという状況下では、その日その日を楽しく生きるしかない——『ハッピー・マニア』では、こうした強迫観念にも似た諦念が、恋愛に対する強力な主体性へと転化している。女主人公の「重田加代子(シゲカヨ)」に付与された、恋愛至上主義者かつフリーターというキャラクターは、好きな男を好きなように愛するため、わたしはまともな職にはつかないのだ(つけない、ではなく)と宣言しているように思えてならない。彼女の徹底した恋愛中毒ぶりは、彼女が就職氷河期のフリーターであることを鑑みたとき、職場に縛り付けられることのないフリーターの特性こそが、彼女の自由な恋愛を担保しているという帰結を導出するものだ。バブルから氷河期への経済的な転落は、シゲカヨから経済的自立のための基盤を奪った。しかし、シゲカヨはリカ同様に、というよりも、リカ以上に好きな男を好きなように愛する自由を謳歌している。



【図4】安野モヨコ『ハッピー・マニア 11』祥伝社、2001年10月、218頁

『東京ラブストーリー』ではリカが男の後進性に見切りをつけ「結果として」シングルマザーとして生きることを選ぶという結末になっているが、『ハッピー・マニア』におけるシゲカヨの恋愛至上主義は、はつきりと結婚を退けている。彼女にとって恋愛のゴールは結婚ではない。なぜならシゲカヨの中では、彼氏がいることも、結婚することも、それが目的化した瞬間から形骸化するものとして認識されているからである。「ふるえるほどのしあわせ」(一一巻二二二頁)を感じるべく

男と仕事を次々に変えていくシゲカヨは、最終話でウエディングドレスに身を包みながら「彼氏ほしい!!」(一一巻二二〇頁)と叫び、結婚式場から逃走しようとするが、この逃走とは、夫となる「高橋修一(タカハシ)」からの逃走であり、結婚制度からの逃走でもある。タカハシは、彼女の恋愛中毒ぶりを知った上で、ありのままを全て受け入れると誓う男だ。東大出身で家柄もよく、仕事ぶりも真面目で、シゲカヨを心から愛し、何度もポロポロズをしている(見た目も悪くない)。つまり結婚相手として申し分ない男であるが、彼女はどうしても彼との「幸福な結末」に納得することができない【図4】。なぜなら、すでに確認したように、シゲカヨは男に結婚による安定的な生活など求めてはいないからだ。彼女には、恋愛がもたらす刹那的な快樂とそれを下支えするわずかな金があれば、それで十分なのである。凡百の幸福を否定して、自らの信念に従っ

て生きる「マニアック」なシゲカヨは、文字通り「ハッピー・マニア」として、結婚を「ハッピー・エンド」であるとする少女マンガ的恋愛規範から逃走し続ける。こうして『ハッピー・マニア』においても、シンデレラ・ストーリーは、女主人公自らによって遠ざけられてしまうのである。

## 二節 「イケメン」の登場と多様化

そして『ハッピー・マニア』から一〇年後。いわゆる「ゼロ年代」後半に「イケメン」という言葉が登場する。イケメンとは、九〇年代末からギャル雑誌『e g』（大洋図書）の周辺で使われたとされる「イケてるメンズ」の略称である。「メンズ」には、「男（MEN）」の複数形であるとする説と「面（顔）」の複数形であるとする説があるが、現在では、両方のニュアンスが掛けあわされており、腑分けするのは難しい。いずれにせよイケメンとは「カッコイイ男」という意味だが、何をもって「カッコイイイケてる」ことになるかは、かなり多義的である。容姿端麗というだけでなく、内面的な部分も多分に反映されるため、ハンサム・美男・男前といった「顔を褒める言葉」とは異なる、一種独特のニュアンスを持っているのが特徴である。

もともとはギャル雑誌から生まれ、実在の男たちを表現するための言葉だったイケメンだが、すぐに少女マンガ界にも浸透・拡散した。気になるのは、イケメンの定義が誕生から一五年ほどの間ずっと流動的である点と、その流動性を維持しながらイケメンのイメージが急速な細分化を遂げている点である。千葉雅也も「二〇一〇年代の今日、イケメンという括りに古びた観があるとすれば——現在は、いわば「ポスト・イケメン」の状況に入っているとすれば——、それは、もはや「イケメン」に注目するまでもなく、男性の〈眼差しの客体〉化が（少なくとも大衆文化において）常態になったことを示唆しているのではないだろうか」（6）と述べるように、時代はすでにして「ポスト・イケメン」の時代と呼ばれなくてはならない段階に突入している。

ここまでの考察を踏まえた上で本章が問いたいのは、少女マンガにおけるイケメンの急速な細分化が、女の労働と恋愛にまつわる主体性獲得の流れの中から生まれたものなのではないかということである。シンデレラ・ストーリーの弱体化にともない、男から与えられる愛と経済力に依存することなく「好きな男はわたしが決める」と女たちが言えるようになったことは、これまでの章でも確認してきたことだが、そうした主体性獲得の副作用として「好きな男がイケメンかどうかもわたしが決める」「あなたの思うイケメンとわたし思うイケメンが違っていても構わない」と宣言することもまた可能となったのではないかと言いたいのだ（7）。つまりそれは、少女マンガにおける王子様



／イケメン像の地殻変動を意味するものだ。

シンデレラ・ストーリーの弱体化が結果として王子様／イケメン像の地殻変動を招いたという仮説を裏付けるようにして、「白馬に乗った王子様」という「唯一の正解」の制約を受けなくなった現代の少女マンガは、実に多彩なイケメンを用意し、読者のニーズに応えようとしている。背の低いイケメン、月代のイケメン、年をとったイケメン等々――わたしたちは、書店のマンガコーナーを少し歩くだけで、実に多種多様なイケメンの姿を認めることができる。



【図5】中原アヤ『ラブ★コン 5』  
集英社、2003年6月、51頁

背の低いイケメンを扱った作品として有名なのは、中原アヤ『ラブ★コン』（8）である。身長一五六・二センチの「大谷敦士」は、高校二年の時点で小学生に間違われることもあるという低身長キャラだ。彼は小柄ながらバスケット

ボール部に所属し、キャプテンを務めるなど、身長コンプレックスを努力で乗り越える強さを持っている。その大谷が、身長一七二センチの「小泉リサ」とカップルになるのだが、リサは、自分より背の高い王子様のような男を理想としており、「とにかくあたしより背が高いこと！／あとかつこよくて！／器が でかくて！／やさしくて！」（一卷一五四頁）と語る。しかしそんなリサが、大谷に恋をし「うでの中に／すっぽり おさまっても いい／あたしより 小っさくても いい／あたしは／大谷が好きなんや」（三巻一六五頁）と思うようになる展開は、王子様／イケメン像の流動化・細分化を示す典型例と言っていいたいだろう【図5】。



【図6】小川彌生『きみはペット 1』  
講談社、2000年12月、14頁

大谷のような低身長・高身体能力のイケメンは、小川彌生『きみはペット』（9）にも登場する。東大卒でハーバード大への留学経験もある二七歳のエリート新聞記者「巖谷澄麗」が「ペット」として飼うことになったのは、幼い頃からクラシックバレエをやっている二〇歳のダンサー「合田武志（モモ）」。「澄麗が身長一七〇センチあるのに対し、モモの身長は一六四センチ。モモはやがて国際的なバレエダンサーへと成長してゆくが、ふたりが出会った時点では、ペットとして飼われなければならないほどモモの生活が逼迫しているため、澄麗との身長差は収入格差と相似関係にあり、彼らは持てる女と持たざる男の対を形成することになる【図6】。しかしそれでも

なおモモは魅力的であり、持たざる男であることによって彼のイケメン性が毀損されるといったことは起こらない。才能と将来性、そしてなにより澄麗への愛情深さによって、低身長であることも低収入であることも免除されるのである。



【図7】よしながふみ『大奥 1』白泉社、2005年10月、118-119頁

また、月代のイケメンについては、よしながふみが『大奥』（10）によってそのイケメン度を大幅に更新した。治療法のない流行病のために男が激減したことで女たちが為政者となった世界を描く男女逆転劇は、第一三回「手塚治虫文化賞（マンガ大賞）」（二〇〇九年）や第五六回「小学館漫画賞（少女部門）」（二〇一〇年度）を受賞し、テレビドラマ化・映画化もされるなど、大きな話題を呼んだ。

『大奥』の世界では、女將軍を擁する徳川幕府が、いまや希少な存在となった健康で美しい男たちを大奥に囲っている。イケメン性を維持しながら和装・月代の男たちを描き分けるためには作者の画力が重要になってくるわけだが、興味深いのは、よしながが時代劇だからこそイケメンを描いたという意味の発言をしていることだ。糸井重里との対談の中でよしながは、『大奥』を描くことになった際、「自分の絵が向いていない、ちょっと地味になっちゃうかなって思った」という（11）。

それは「美少年とかどうでもいいじゃないって、つい思っちゃう」という彼女の性格のためなのだが、『大奥』については「わりにがんばって、のつけて」いるのだと語る。「のつける」というのはつまり、いつもよりイケメン性を意識して男たちを描いているという意味だ。「現代ものだと、わたし、もっと自分で照れちゃう部分があると思うんですけど、時代劇だとその、女とみまごうばかりの絶世の美男といたら、いるかもしれないってちよっと思える」と語るよしながは、完全なるフィクションだからこそ、思い切りイケメンを描けるのだと言いたいのだろう。月代のイケメンを成立させるのが難しいのは、その髪型がイケメンの対極にある「ハゲ」を連想させるからである。そのため、時代物に出てくるイケメンたちは（映像作品にせよ、マンガにせよ）、月代を避ける傾向にあるが、よしながはイケメン性を保ちながら月代を描く技術に長けている【図



【図8】西炯子『甥の一生 2』小学館、2009年10月、35頁

7】。ふだん描く男たちよりも「のつける」ことで完成する月代のイケメンたちを、為政者である女たちが選ぶ愛する物語『大奥』は、少女マンガにおけるイケメンの流動化・細分化を裏付ける物語であり、「好きな男はわたし

が決める」と宣言する女たちによる、シンデレラ・ストーリーの弱体化を裏付ける物語でもある。

第三章でも取り上げた西炯子は、年を取ったイケメンを描く名手である。『甥の一生』（12）に登場する「海江田醇」は、五〇すぎの大学教授であり、口や首などに加齢を示すシワが描かれているが、ひと回り以上年下のヒロイン「堂蘭つぐみ」との恋愛・性は魅力的かつ違和感なく描かれており、つぐみよりもさらに年下の「西園寺真保」がつぐみから海江田を横取りしようとするエピソードにも説得力がある【図8】。海江田には、遊び慣れた男の匂いが無い。人妻（つぐみの祖母）への片想いのために長い間独身を貫いた男の悲哀と、哲学を専門とする研究者のインテリジェンスが、中年男性の体躯に清潔感のある色気を与えている。顔面の美醜だけでなく、生きざまも含めた全体的な雰囲気がこのイケメン中年男性を成立させているのだ。



【図9】羽海野チカ『三月のライオン 8』  
白泉社、2012年12月、123頁

男を魅力的に描くという技術について考えるならば、よしながも西も、ボーイズラブ（BL）作品を手がける作家であることが有利に働いていると考えられる。男同士の恋愛・性愛を描くBLは、作者も読者もほとんどが女である（最近では「腐男子」「腐兄」と呼ばれる男のBLファンも増えてきてはいるが）。山田田鶴子によれば、作中に登場する「美少年」は「読者の



【図10】雲田はるこ『昭和元禄落語心中 1』  
講談社、2011年7月、146頁

分身Ⅱ「理想化された自己」（13）であり、読者がその分身を愛することで自己愛的な感情を抱くことがあるという。BLの「美少年」たちが女の読者たちによって「理想化された自己」として読まれるならば、さまざまなタイプのイケメンを用意することは、より多くの読者を取り込むための必須条件となってくる。なぜなら「理想化された自己」とは、単一化されたアイデンティティではなく、読者の自己の数だけ存在するものだからだ。そして、BL読者が満足するような容姿や言動を男のキャラクターに付与する描画技術が、BLジャンルを離れた後も活かされるのは当然のことだと言える。

『大奥』や『甥の一生』はその好例である。「理想化された自己」が単一化されたアイデンティティではない以上、若くて美しい男だけでなく、どんな男たちも魅力的に描かれる可能性があることを、これらの作品ははっきりと示している。

よしながと同じく、かつてBLの同人活動をやっていた羽海野チカも、『三月のラ

イオン』（14）で老年のイケメン棋士「柳原朔太郎」を描いている。同作は青年誌に掲載された将棋マンガであり、恋愛要素はそれほど多くないため、官能的な男たちこそ出てこないが、それでも人生を賭けて対局に臨む彼の姿を広義のイケメンに含めることはできるだろう【図9】。雲田はるこもBL出身の作家だが、『昭和元祿落語心中』（15）に登場する「八雲」という「最後的大名人」は、老眼鏡が必要なほど年齢を重ねているにもかかわらず、間違いなく美丈夫の噺家であり、彼に弟子入りした若者「与太郎」に比肩するイケメンぶりを見せている【図10】。



【図11】相原コージ・竹熊健太郎『サルでも描けるまんが教室 1』小学館、1990年11月、86頁

ここで挙げた諸作品は、どんな男も作者の画力次第でイケメンと呼ばれる可能性があるということを示す例であるが、とんでもない「ブサメン」（ブサイクなメンズ。イケメンの対義語的に使われることが多い。類語にフツメン、キモメンなど）であっても可能かといえばそうではない。そこには最低限の「イケメンのコード」が存在する。彼らに共通する、彫りの深さ、鼻の高さ、目の大きさ等々は、明らかにアングロサクソン系の顔を下敷きとしている。言うまでもなく、彼らの先祖は、かつての少女マンガが重用した「白色人種の王子様」だ。

相原コージと竹熊健太郎は『サルでも描けるまんが教室』において、少女マンガの「恋愛対象男性像の変遷」を図解しているが【図11】一九六〇年代に主流だった「タカラヅカ丸出しの素敵な王子様」が、七〇年代になると「絶望的に非現実的な王子様から、多少は現実的な外人に」移り変わった（「ただし股下二メートルが絶対条件」と説明している（16）。宝塚歌劇団の「男装の麗人」を思わせる王子様から、「外人」＝アングロサクソン系外国人への移り変わりを相原らは冗談めかして説明しているが、これは非常に妥当性の高い説明である。試みに、一九七二年から連載開始された池田理代子『ベルサイユのばら』（17）と、その三年後の一九七五年から連載開始された大和和紀『はいからさんが通る』（18）との比較から、相原・竹熊説の妥当性を考えてみよう。



【図12】池田理代子『ベルサイユのばら 1』集英社文庫、1994年12月、387頁

『ベルサイユのばら』の主人公「オスカル・フランソワ・ド・ジャルジエ」は、フランス人伯爵家の末娘として生まれるも、男として育てられた「男装の麗人」であり、同作が後に宝塚歌劇団で繰り返し上演され



【図13】大和和紀『はいからさんが通る 1』  
講談社漫画文庫、1995年6月、113頁

るようになったことから明らかにかなように、六〇年代的な感性によって描かれた「タカラヅカ丸出し」の素敵な王子様「そのものだった【図12】」。しかし、その三年後に登場する『はいからさんが通る』になると、「外人」を王子様と

して描く感性が育っているのが分かる。同作は、大正期の日本を舞台にしながらも、ヒロイン「花村紅緒」の夫となる「伊集院忍」に「日本人とドイツ人のハーフ」という設定を与えており【図13】、オスカルから忍への移行は、一九六〇年代的な「タカラヅカ丸出し」から七〇年代的な「多少は現実的な外人」への移行をそのまま表していると言える。一九七〇年代の少女マンガにおいて忍のイケメン性を担保するためには、彼にアングロサクソン系外国人の「血」が流れていなければならなかったというわけである。なお、紅緒の幼馴染みである「蘭丸」は、歌舞伎役者の家に生まれた美少年であるが、アングロサクソン系ではないにせよ、歌舞伎役者の「血」が流れている。さらに、彼が歌舞伎で女形を演じることを得意としており、作中に女装するシーンが何度も出てくることは、彼が六〇年代的な「男装の麗人」のイメージを引きずっていることを表すものである。つまり『はいからさんが通る』は、六〇年代と七〇年代のイケメンが登場する、過渡期的な作品なのだ。相原・竹熊は「王子様」から「外人」へと移り変わってきたイケメン像が、やがて「コーチ」「キャプテン」「不良」「ロッカー」にとつて代わると述べているが、年を追うごとに「日本人離れした」イケメンが減り、「日本人寄り」になっている——読者の生活圏内にいそうな、手の届く存在になっている——ことが分かるだろう。背の低い、または月代の、あるいは年を取ったイケメンたちも、こうしたイケメン像の変遷の中に位置づけられるものだ。少女マンガの王子様たちは、アングロサクソン系の「血」を顔面部分に残すという「イケメンのコード」を保持しながら、徐々に日本の男との融合を図ることによってリニューアルされ続けているのである。

以上のことから、日本の男がイケメンとしてひとり立ちし、細分化を遂げるまでには、少女マンガジャンルそれ自体が成熟するための時間を必要としていたことが見えてくる。ウーマンリブから、女性の社会進出、そして公領域・私領域における主体性の獲得を経て、イケメンの細分化へ。アングロサクソン系をそのまま引き写していたかのような王子様たちは、顔面部分にその名残を残しながらも、日本の男のままで愛でられるに値する、ゼロ年代のイケメンへと進化・深化していったのである。

### 三節 「正統派イケメン」への「しわ寄せ」

少女マンガのイケメンたちが細分化の一途を辿る中で、その「しわ寄せ」とでも呼ぶべきものが、かつての少女マンガを支えていた「正統派のイケメン」たちに行っている。誰もが羨むようなスペックを持った「白馬に乗った王子様」タイプのイケメンたちがヒロインの恋の相手を務めないということが常態化しつつあるのだ。

たとえば、アルコ／河原和音『俺物語!!』（19）は、身長が二メートル近くありゴリラに喩えられることもある男子高校生がイケメンとして扱われるという、およそ信じられない価値観によって描かれている。「正統派のイケメン」に「しわ寄せ」がいくという意味でも、「イケメンのコード」を無視するキャラクターが登場し、イケメンとして扱われるという点においても、少女マンガにおけるイケメンの細分化を考察する上で、非常によいサンプルであると思われる。

ヒロインの女子高生「大和凜子」は、満員電車で自分を痴漢から救ってくれた「剛田猛男」にひと目惚れするが、猛男はそのことに全く気づかない。痴漢の現場に居合わせた猛男の友人「砂川誠」の方がどう見てもイケメンであるため、大和が好きになるとすれば砂川だろうと猛男は思い込んでいるのだ。イケメンの砂川は、女子からもてるが恋愛に興味がなく（単に興味がないというよりも、はっきりと女子に冷たい）、猛男は女に惚れやすい性格だが全くもてない（仮にもてたとしても鈍感なため気がつかない）。そのため猛男は大和の恋愛感情になかなか気づくことができないでいる。

『俺物語!!』において、大和は世間一般の女子とは異なるイケメン基準を披瀝することで、作中人物はもちろん、読者のイケメン基準をも攪乱させながら猛男との交際を進展させてゆく役割を担っている。彼女は、お菓子作りを得意とするような、いかにも女の子らしいキャラクターであり、古典的な少女マンガであれば、その健気さによって砂川のような男に選ばれ愛されるタイプだ。しかし、その大和が猛男にひと目惚れし、彼との交際に向けて奔走するのである。砂川のことはイケメンだと理解はしているものの、恋愛対象としては、はなから眼中にない。

ひと目惚れした猛男にアタックするも、鈍感すぎて気づかれない大和と、大和が砂川に恋していると思ひ込む猛男。両思いであることになかなか気がつかないふたりを見るに見かねて手助けするのは砂川である。猛男のような男が砂川のような男をアシストするのが古典的な少女マンガのパターンだとすれば、『俺物語!!』は明らかにそのパターンを逆行している。大和が初めての彼女である猛男は、ブサメンな上に不器用で、彼女をリードするスマートな恋愛ができない。その意味で、彼は顔面以外の部分においても「イケてる」タイプではなく、砂川の手助けがなければ大和との交際は失敗続きであ



【図14】アルコ／川原和音『俺物語!! 2』  
集英社、2012年8月、27頁

ろうと思われる。しかし物語はあくまで  
猛男を「広義のイケメン」に含めるべく  
動いてゆく。

たとえば、同作には猛男と大和が双方  
の友人を誘って合コンを開催するエピ  
ソードがある。猛男を見た大和の友人は、  
彼の容姿を馬鹿にする。「あの彼氏はナ  
イわー」「ギリギリ人類だよね」「凛



【図15】アルコ／川原和音『俺物語!! 2』  
集英社、2012年8月、46頁

対立があった後、大和たちがいるカラオケ店が予期  
せぬ火災に巻き込まれる。先ほどまで自分の悪口を  
言っていたと知りながらも、猛男は迷うことなく身  
ひとつで彼女たちを救出する。困った人々を躊躇す  
ることなく助けるのは、同作において繰り返し描か  
れる猛男の美点である。そして助け出された女子た  
ちは、猛男に「キュン」（二巻四六頁）とし【図15】、  
猛男を「あんたのカレシイ男だ!」（二巻四八頁）

だと言いはじめ、「つかごめんうちらが間違ってた」（二巻四八頁）と大和に謝罪  
させるのである。このエピソードは、まさに「イケてる」の中身が、容姿に限らない  
ことをはっきりと表している。

その一方で、合コンがはじまってすぐに女子たちの視線を集め、「……………カッコイ  
いっ」（二巻二三頁）「見れば見るほどイケメンなんだけど…」（二巻二四頁）と言わ  
れていた砂川は【図16】、火災時にいち早く一一九番通報するなど冷静な対応を見せ  
るが、そのことによって彼のイケメン性が称揚されるといったことはなく、女子たちの  
興味は猛男に移ったまま、このエピソードは終幕する。

このように、大和の「猛男はカッコイイ」という信念が他者に伝播するエピソードを  
積み重ねることによって、少女マンガの主人公としてはおよそイレギュラーな容姿を持  
つ男が徐々に（しかし確実に）イケメン化してゆくのである。



【図 16】アルコ／川原和音『俺物語!! 2』  
集英社、2012 年 8 月、23 頁

頭がよく人の気持ちに敏感なイケメンよりも、誠実だが鈍感なブサメンがヒロインに選ばれ愛される、それが『俺物語!!』の基本構造だ。ストーリーが進むと、大和とはまた別の女子高生（この子も大和に負けず劣らず可愛い）も猛男のことを好きになり、最終的に告白までしている。しかし、そんな風にブサメンの猛男がもっている一方で、正統派イケメンの砂川には恋愛の話がもたらされない（今後のエピソードで描かれる可能性はあるが、砂川の相手がヒロインではないことは確かである）。『俺物語!!』において繰り返されるブサメンのイケメン化は、ひるがえって正統派イケメンを物語の後景へ配置することへと繋がっている。そしてイケメンを持ち上げブサメンを「いい人どまり」にする典型的な配役を逆転させることで、砂川も猛男も（種類は異なるが）イケメンとして描かれるという、イケメンの複数化がなされるのである。

もちろん、ほかの作品に目を転じてみれば、正統派イケメンキャラが愛されキャラのヒロインと結ばれるものが存在しないわけではない。しかし、さまざまなタイプのイケメンが次々と生み出される混沌が存在することもまた事実である。

#### 四節 「残念」なイケメンたち

正統派イケメンに対する「しわ寄せ」は、ヒロインに選ばれない／愛されないということのほか「残念なイケメン」という形でも現れているように思われる。正統派イケメンたちは、何らかの欠落を抱えた存在になることで、ようやく女たちに選ばれ愛される資格を得るのだ。

物語評論家のさやわか氏は、「残念なイケメン」を「イケメンなのにオタク」とか「イケメンなのに気が小さい」とか、「イケメン」という美点を打ち消すような面を持ちながらも、だからこそ単なるイケメンとは別の魅力を持つ男性のこと」と位置づけた上で、次のように述べている。

イケメンという言葉がドラスティックに美丈夫そのものを指すのであれば、「残念」な要素が付加された時点で彼はイケメンではない。ところがイケメンという言葉は事実上、他の要素と競合可能な表層的な属性のひとつでしかないのだ。「残念なイケメン」という言い方は成り立ってしまうのである。（中略）「／」ここにおいて





【図18】水城せとな『失恋ショコラティエ 1』小学館、2009年1月、61頁

水城せとな『失恋ショコラティエ』（21）も、残念なイケメンの系譜を考える上で重要な作品であると思われる。同作に登場する男たちはみな何らかの「残念さ」を抱えたイケメンばかりだ。主人公「小動爽太」は、イケメンパティシエとして、メディアに取り上げられるなどの活躍を見せる一方【図18】、恋愛のことになると片想いしている女「高橋紗絵子（サエコ）」に振り回されてばかりいる。し

規範の解体・再編成、およびヒロインの主体性獲得を示した典型例だと言えるだろう。典型的な愛されキャラである大和が、「イケメンのコード」の外部に存在するような男に惚れ、イケメンの概念を積極的に流動化させているところに、この作品の革新性がある。大和は選ばれる前に選び、愛される前に愛する。ブサメンがイケメンとなり、イケメンが残念になることで、ヒロインを愛されキャラ（愛の客体）から脱却させる作用をも創出している。以上のことから、『俺物語!!』は、少女マンガにおけるジェンダー規範の解体・再編成、およびヒロインの主体性獲得を示した典型例だと言えるだろう。



【図17】アルコ／川原和音『俺物語!! 2』集英社、2012年8月、151頁

さやわかには、完璧なイケメンよりも、残念なイケメンの方がはるかに魅力的という「ねじれ」をこのように説明して見せる。そして、「容姿が優れているだけで目立っていられなくなり、人気を獲得するには「イケてない」付加価値までもが求められるようになった」という「単純な話」は、単純でありながらも「容姿に固執しすぎずに男性のパフォーマンスを評価

「残念」は深刻なネガティブさを失い、「イケメン」も本質的には美丈夫を意味していない。どちらも価値的には等価な「キャラ」として、ある人物に付加できる属性になっているのだ。かつ、これらの属性は競合が可能であり、「残念」と「イケメン」は「残念なイケメン」としてマッシュアップされて、ここで初めて愛すべき新たな価値観として現れることになる（20）。

かも、サエコに恋い焦られる一方で、モデルの「加藤えれな」と肉体関係を持つてしまふ。爽太は、仕事に関しては天才的ともいえる実力がありながら、恋愛のことになると途端に冷静な判断ができなくなる。そもそも、彼がショコラティエを仕事に選んだのも、サエコの好物がチョコレートだったためだ。職業選択の時点ですでにサエコの影響下にある爽太は、やがて人妻となつたサエコと不倫関係に陥ったばかりか、家出をした彼女を匿つて自分の職場で寝起きさせるようになる。つまり、爽太は仕事とプライベートを分けて考えられないという残念さも持ち合わせているのである。

また、爽太の店で働く「オリヴィエ」は、フランスの老舗パティスリーの家に生まれたエリートだが、日本のオタクカルチャーに心酔しきつており、仕事以外の時間をゲームやマンガに捧げるキャラクターであるし、同業他社の「六道」は、チョコレート「貴公子」としてメディアに取り上げられるイケメン有名ショコラティエで、女のファンも多いが、恋愛対象は男だ。そして彼の店の従業員「関谷」は、恋愛に関して異様に淡泊であり、彼女や好きな人がいなくても「でも別にラクつすよ：／それはそれで」（八巻一二二頁）と言う、『俺物語!!』という砂川のようなタイプのイケメンだ。彼らはみなそれぞれに「正統派イケメン」のコースを外れ、「残念」な要素を付加された存在なのである。



【図 19】水城せとな『失恋ショコラティエ 7』  
小学館、2013 年 9 月、88 頁

しかし、彼らが「残念」であることによって、女の登場人物たちが前景化していることは看過できない。『失恋ショコラティエ』の本質は、「残念」なイケメンたちの恋愛観よりも、彼らがかかわることになる女たちの恋愛観に表れている。

たとえば、爽太の店の従業員で、昔から彼に片想いを続ける「井上薫子」とサエコのやりとりを見ていると、女たちがお互いの恋愛観をぶつけ合うために「残念」なイケメンが召喚されていることが分かる。爽太の店で寝泊まりをはじめたサエコを許せない薫子は、「サエコさんも爽太くんのこと本気で好きなのじゃすよね」（七巻八四頁）と問いただが、サエコは「本気で好き」って／どういうことですか?」（七巻九〇頁）と問い返す。薫子はサエコの恋愛を「遊び」（七巻八五頁）、「ゲームみたいなもの」（七巻八六頁）だと捉えており、野球や将棋に喩えるが、サエコは「好き」に遊びとか本気とか考えたことないし……」（七巻八五頁）と言い、「野球や将棋だつてやる人は本気でがんばってますよ?／一生懸命 自分を磨いて鍛えて：相手の気持ちや自分にできることを考えて：」（七巻八六頁）と返答する【図



チョコレート王子に  
見初められて  
チョコレート姫に  
なりたかっただけか

【図 20】水城せとな『失恋ショコラティエ 7』  
小学館、2013 年 9 月、91 頁

19】。両者の恋愛観は爽太に対する「好き」という感情をめぐる「遊び」と「本気」の解釈において対立するが、薫子はサエコと話すうちに、自分の爽太に対する恋心が仮にサエコよりも「本気」であっても、そこに「チョコレート王子に見初められて／チョコレート姫になりたかっただけ」（七巻八九頁）という打算が含まれていることに気づき、ショ

ックを受けてしまう【図 20】。ラ・ストーリーを夢見ることがネガティブなこととして表現されるこのシーンは、『失恋ショコラティエ』が「ポスト・シンデレラ・ストーリー」であることをはっきりと物語っている。そして薫子は、遊びと本気の区別がつかないサエコのことを「あの女はおかしいよ／気持ち悪い」（七巻九四頁）と言いつつ、しかしシンデレラ・ストーリーを夢見ていた自分のことも「おんなじに気持ち悪い」（七巻九四頁）という結論を導き出す。「爽太くん／気をつけないと／女は気持ち悪い生き物だよ」（七巻九四頁）という薫子のモノローグは、シンデレラ・ストーリーを信じる女を「気持ち悪い」ものとして語ることで、シンデレラ・ストーリーの否定し、乗り越えようとしている。

こうして見てきたように、少女マンガに登場する女たちの恋愛・労働における主体性獲得の歴史は、女たちの人生に多様な選択肢を用意すると同時に、王子様／イケメン像の流動化・細分化をもたらししている。また、少女マンガにおいて、瑕疵のないイケメンが前景化すると、どんな女も後景に退くしかなくなり、選ばれ愛されるという受動性に甘んじなければなくなるが、イケメンが「残念」になると、女たちは主体性を獲得することによって前景化し、生き生きと動きはじめる。

とくにゼロ年代以降、少女マンガにおけるシンデレラ・ストーリーは弱体化し、ブサメンはイケメンとなり、イケメンは残念になった——こうした動きは、「白馬に乗った王子様」に選ばれ愛されることを「唯一の正解」ととしていた旧式の恋愛規範から女たちを（やがて男たちを）自由にしてゆくだろう。ゼロ年代に登場したイケメンと、その流動化および細分化は、少女マンガが今まで以上に女を見つめ女を描くメディアになるための契機だったと言えるかも知れない。さまざまなタイプのイケメンが乱立する少女マンガの世界は、読者それぞれが「わたしだけの王子様」という「複数解」を発見できるメディアであると同時に、新たな女の物語を描くために拓かれつづける大陸でもあるのだ。

〔注〕

(1) 藤本由香里『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』（学陽書房、一九九八年三月）等を参照。

(2) 『悪女（わる）』は、『BE・LOVE』（講談社）誌上で一九八八年四号から一九九七年一〇号まで連載の後、単行本化・文庫化されている。第一五回「講談社漫画賞（一般部門）」（一九九一年度）を受賞。一九九二年には、日本テレビ系列でドラマ化もされている。演出・山本和夫、森一弘、国本雅広、吉田使憲、脚本・神山由美子、出演・石田ひかりほか。

(3) 『東京ラブストーリー』は、『ビックコミックスピリッツ』（小学館）誌上で一九八九年一月九日号から一九九〇年一〇月八日号まで連載された後、単行本化・文庫化されている。一九九一年にはフジテレビ系列でドラマ化。演出・永山耕三、本間欧彦、脚本・坂元裕二、出演・鈴木保奈美、織田裕二ほか。

(4) 『ハッピー・マニア』は『FEE L YOUNG』（祥伝社）誌上で、一九九五八年八月号から二〇〇一年八月号まで連載された後、単行本化・文庫化されている。一九九八年にはフジテレビ系列でテレビドラマ化された。脚本・楠本ひろみ、梅田みか、演出・木下高男・平野真、出演・稲森いずみ、藤原紀香ほか。

(5) 井上輝子「第三章 働く女たち」（『新・女性学への招待 変わる／変わらない女の一生』有斐閣、二〇一一年一月）

(6) 千葉雅也「イケメンであるとされたいということ」（『ユリイカ』四六巻一〇号、青土社、二〇一四年七月）

(7) 『東京ラブストーリー』におけるリカの第一声は、カンチに対する「ヘンな顔！」（上巻八頁）である。「あら、こちらハンサムねえ。／いい男じゃない」（上巻五〇頁）とカンチの友人である「三上」のイケメンぶりを褒めつつ「でも、あたしは男はヘンな顔が好きなの！」（上巻五〇頁）と宣言するリカは、まさに好きな男を自分で選び、そのイケメン性をも自分で判断する女として描かれている。

(8) 『ラブ★コン』は、『別冊マーガレット』（集英社）誌上で二〇〇一年九月号から二〇〇六年一二月号まで連載された後、単行本化されている。番外編として「ラブ★コン プラス」、「ラブ★コン ファイナル」（単行本第一七巻に収録）がある。第四九回「小学館漫画賞（少女部門）」（二〇〇三年度）を受賞しており、二〇〇六年に映画化（監督・石川北二、脚本・鈴木おさむ、出演・小池徹平、藤澤恵麻ほか）、二〇〇七年にTBS系列でアニメ化（シリーズディレクター・宇田鋼之介、脚本・影山由美、栗山緑ほか）もされている。

(9) 『きみはペット』は『Kiss』（講談社）誌上で二〇〇〇年二四号から二〇〇〇

五年二一号まで連載された後、単行本化されている。二〇〇三年にTBS系列でドラマ化（演出・金子文紀、加藤新、高成麻岐子、脚本・大森美香、出演・小雪、松本潤ほか）、二〇一〇年には韓国で映画化（監督・キム・ビョンゴン、出演・キム・ハヌル、チャン・グンソクほか）されている。

（10）『大奥』は『MERODY』（白泉社）誌上で二〇〇四年八月号から連載中。

単行本は、二〇一五年現在一一巻まで刊行されている。二〇一〇年に映画化（監督・金子文紀、脚本・高橋ナツコ、出演・二宮和也、柴咲コウほか）、二〇一二年にTBS系列で「大奥〜誕生〜「有功・家光篇」」としてドラマ化（監督・金子文紀、渡瀬暁彦、藤江儀全、脚本・神山由美子、出演・堺雅人、多部未華子ほか）、同年にドラマ版の続編が映画「大奥〜永遠〜「右衛門佐・綱吉篇」」として公開されている（監督・金子文紀、脚本・神山由美子、出演・堺雅人、菅野美穂ほか）。

（11）よしながふみ×糸井重里「嘘つく商売は、人より自由。」  
（[http://www.1101.com/yoshinaga\\_fumi/index.html](http://www.1101.com/yoshinaga_fumi/index.html) 二〇一三年一月一八〜二一日公開、二〇一四年九月一〇日閲覧）

（12）『甥（おとこ）の一生』は、『月刊フラワーズ』（小学館）誌上において、二〇〇八年九月号から二〇一〇年二月号まで連載され、『フラワーズ』の増刊号にあたる『凛花』（小学館）に二〇一〇年一〇号から一六号まで番外編「甥の一生スピノフ」全七話が掲載された後、単行本化。二〇一五年二月には映画版が公開予定（監督・廣木隆一、脚本・斉藤ひろし、出演・榮倉奈々、豊川悦司ほか）。

（13）山田田鶴子「第二章 少女マンガにおけるホモセクシュアリティ」（『少女マンガにおけるホモセクシュアリティ』ワイズ出版、二〇〇七年七月）

（14）『三月のライオン』は、『ヤングアニマル』（白泉社）誌上で二〇〇七年一四号から連載中。二〇一五年現在、単行本は第九巻まで刊行されている。第三五回「講談社漫画賞（一般部門）」（二〇一一年度）、第一八回「手塚治虫文化賞（マンガ大賞）」（二〇一四年）受賞作品。

（15）『昭和元祿落語心中』は、『ITAN』（講談社）で二〇一〇年〇号から連載中。二〇一五年現在、単行本は第六巻まで刊行されている。「講談社漫画賞（一般部門）」（二〇一四年度）受賞作品。

（16）相原コージ・竹熊健太郎「ウケる少女マンガの描き方」（『サルでも描けるまんが教室 一』小学館、一九九〇年二月）

（17）『ベルサイユのばら』は、『マーガレット』（集英社）誌上で一九七二年二一号から一九七三年五三号まで連載の後、単行本化・文庫化されたほか、アニメ化、映画化、舞台化、外伝や新エピソードの追加（二〇一四年八月）、あるいは「ベルサイユの

ばら」検定の開催（二〇一三年一月）など、現在もなお多方向展開を続ける作品である。

（18）『はいからさんが通る』は『少女フレンド』（講談社）誌上で一九七五年七号から一九七七年一〇号まで連載の後、単行本化・文庫化されている。一九七八年にはテレビ朝日系列でアニメ化（監督・横田和善、馬越弥彦、脚本・高橋二三）、一九八七年には映画化（監督・佐藤雅道、脚本・西岡琢也、出演・南野陽子、阿部寛ほか）されたほか、一九七九年以降複数回テレビドラマ化されている。

（19）『俺物語!!』は『別冊マーガレットsister』（集英社）で第一話発表の後、『別冊マーガレット』誌上で二〇一二年一月号から不定期連載を開始。単行本は二〇一五年現在、第六巻まで刊行されている。「講談社漫画賞（少女部門）」（二〇一三年度）も受賞している。

（20）さやわか「残念なイケメンの時代」『ユリイカ』四六巻一〇号、青土社、二〇一四年七月）

（21）『失恋ショコラティエ』は、『月刊フラワーズ』（小学館）増刊の『凜花』誌上で二〇〇八年三号から二〇〇九年一〇号まで連載の後、『月刊フラワーズ』で二〇一〇年一月号より定期連載を開始。単行本は二〇一五年一月現在、第八巻まで刊行されている。二〇一四年一月には、フジテレビ系列でドラマ化された（演出・小原一隆、品田俊介、関野宗紀、松山博昭、宮本正悟、脚本・安達奈緒子、越川美埜子、出演・松本潤、石原さとみほか）。

\*各マンガ作品の引用は以下に拠った。

深見じゅん『悪女（わる）』講談社漫画文庫版（講談社、全一九巻）

柴門ふみ『東京ラブストーリー』文春文庫版（文藝春秋、全二巻）

安野モヨコ『ハッピー・マニア』『フィールコミックスゴールド』版（祥伝社、全一一巻）

中原アヤ『ラブ★コン』『マーガレットコミックス』版（集英社、全一七巻）

小川彌生『きみはペット』『KCキス』版（講談社、全一四巻）

よしながふみ『大奥』『JETS COMICS』版（白泉社、一―一一巻）

西炯子『甥（おとこ）の一生』『フラワーコミックス』版（小学館、全四巻）

羽海野チカ『三月のライオン』『JETS COMICS』版（白泉社、一―九巻）

雲田はるこ『昭和元禄落語心中』『ITANコミックス』版（講談社、一―六巻）

相原コージ・竹熊健太郎『サルでも描けるまんが教室 一』小学館版（小学館、全三巻）

池田理代子『ベルサイユのばら』集英社文庫版（集英社、全五巻）

大和和紀『はいからさんが通る』講談社漫画文庫版（講談社、全四巻）  
アルコ／河原和音『俺物語!!』「マーガレットコミックス」版（集英社、一～六巻）  
水城せとな『失恋ショコラティエ』「フラワーコミックス」版（小学館、一～八巻）

第二部 安野モヨコ論



## 第六章 『ハッピー・マニア』論

### ——「少女マンガ」からの逃走

#### 一節 「ヤング・レディース」コミックにおける〈共感〉とは何か

安野モヨコの『ハッピー・マニア』は、『FEEL YOUNG』（祥伝社）誌上で一九九五年八月号から二〇〇一年八月号まで、六年間にわたって全六二話が連載された。書籍化にあたっては、二〇一五年現在までに祥伝社版（一九九六年四月～二〇〇一年一〇月）、祥伝社コミック文庫版（二〇〇一年五月～二〇〇二年八月）、祥伝社新装版（二〇〇九年七月～二〇一〇年一月）の計三種類が出版されており、一九九八年にはテレビドラマ化もされている（1）。

連載開始から十五年もの間、体裁を変えつつ繰り返し読者のもとに届けられている『ハッピー・マニア』という作品を分析・考察するにあたり、「少女マンガとは〈共感〉をその基礎に置くメディア」であり「〈共感〉こそが少女マンガを支えてきたエネルギー」であるとする藤本由香里の指摘を確認しておきたい。

少女マンガを読んで心動かされている時、その裏で働いているのは「あ、わかる」という感覚だ。「私だけじゃないんだ！」という〈何かが共有された感覚〉だ。その時に感じる安心と喜びと開放感。「／」その〈共感〉は、作者と〈私〉の二者関係だけで起こっているわけではない。「あ、わかる」「私だけじゃないんだ！」と感ずることは同時に、「他にも同じように感じている人がいるに違いない」という確信をも含み込んでいる。その〈共感〉こそが、少女マンガを支えてきたエネルギーだと私は思う（2）。

藤本の言葉を踏まえるならば、『ハッピー・マニア』にもまた、一五年の時を超えて読者の〈共感〉を獲得し続ける「何か」があったということになるだろう。では、その「何か」とは一体何であろうか。

そのことについて考えるために、まずは本作品の根ざす社会的・文化的土壌について触れておく必要がある。「ザル法と言われた均等法だが、ことコミックに関するかぎり、この法律が、社会や女性の意識を仕事に向けてさせることにあずかって力あったことは疑いがない」（3）という指摘もあるように、一九八六年の男女雇用機会均等法施行は、女の労働を描いた作品が浸透・拡散する大きなきっかけとなった。もちろん、それまでに女の労働を描いた作品がなかったわけではないが、主人公がバレリーナや歌手、スタ

イラストといった花形職業に就くことで「少女たちの夢」を刺激するものが多く、「職場で働く女性」を描いたものではなかった」ばかりか「仕事の問題なのではなく、ロマンスの舞台としての職場が必要なもの」であって「女性が生きていくこと、成長していくことを職業と結びつける動きはなかった」（４）のだという。しかし、均等法をきっかけとして、労働というファクターが本格的に導入され、かつて「ロマンスの舞台」にすぎなかった職場は、自己実現のための場として機能しはじめた。すなわち少女マンガは恋愛だけでなく「女の労働」というテーマからも読者の〈共感〉を引き出すことができるようになったのである。

そして「ヤング・レディース」（５）は、「一九八六年前後」の流れに呼応するようにして登場したマンガの一ジャンルである。二〇代の女性を主なターゲットとする「ヤング・レディース」は、恋愛以外のテーマを描くこともできる柔軟性と（６）、プラトニック・ラブからセックスまでを取り扱うことができる間口の広さによって（７）、現在に至るまで社会の趨勢と切り結びながら絶えず成長と進化を続けているジャンルだ。その「ヤング・レディース」誌の創刊時期が九〇年代前半に集中していることは（８）、このジャンルが「一九八六年前後」の流れを汲んでいることをよく示している。『ハッピー・マニア』が掲載されていた『FEEL YOUNG』も、一九八九年に創刊された「ヤング・レディース」誌であり、仕事と恋愛を物語の中核に据えた作品が多数掲載されている。

二〇代とは、起伏に富んだ、あるいは波乱に満ちた一〇年間であるが、とくに登場人物が「女＋独身」である場合、進学、卒業、就職、転職、結婚、離婚、出産、育児などのイベントが次々と発生することによって、ライフコースの変更が起こりやすい一〇年間となる（単純比較だが、結婚や出産といったイベントが「男＋独身」の身に起こっても、特に仕事を辞める必要はなく、育児休暇を取る者も極めて少ないため（たとえば国家公務員の育休取得率は三％未満である）、ライフコースの変更は「女＋独身」の場合ほど大がかりなものとはならない）。そうした読者層をメインターゲットにしている「ヤング・レディース」ジャンルの作品群が、〈共感〉の射程を、恋愛と仕事、さらには結婚にまで定めているのは、言うまでもなく読者をとりまく社会的・文化的土壌と呼応しているからにはかならない。

実際、『FEEL YOUNG』に限らず、「ヤング・レディース」誌の多くが、仕事と恋愛の双方を作品の中で描き、女の登場人物に仕事と恋愛のどちらを取るのか（あるいは食欲にどちらも取るのか）の選択を迫るものとなっている。彼女たちが最終的に何を取り、何を捨てるかは一概に言えないが、いずれにせよ、往々にして仕事と恋愛の狭間で揺れ動きながら、その先に待ち構えている結婚というゴールに対し何らからの態度

表明をすることになる。ティーンズ向けの少女マンガが「恋愛の成就まで」を描けば物語成立の必要条件を満たすのに対し（もちろん、その先を描く作品も多数存在するが「両思い」になれば「必要条件」は最低限クリアできる）、「ヤング・レディース」ジャンルの作品は、「恋愛の成就まで」を描いて終わったのでは明らかに足りない。恋愛に至る過程だけではなく、恋愛が成就した後の紆余曲折や、仕事と恋愛の両立、結婚に向かう道程にも重点が置かれ、仕事・恋愛・結婚の三つに対する態度表明が強く求められるのである。

しかし、ここで気をつけなければならないのは、仕事・恋愛・結婚というテーマによって喚起される読者の〈共感〉が決して一枚岩ではないということだ。読者の数だけ〈共感〉があるなどという当たり前のことを言いたいのではない。そうではなくて、おそらく「ヤング・レディース」ジャンルにおける〈共感〉には、大別すると、読者の現実と重なりあう、あるいは読者の実生活に還元できる、リアルな〈共感〉と（9）、読者の現実と切り離されているからこそ安心して耽溺できるような、フィクショナルな〈共感〉のふたつが併存している。つまり、「いまここ」にいる自分の感覚・感情に寄り添うような物語と、「ここではないどこか」に連れ出された自分が、現実世界の諸制約を無視して首肯・肯定したいと思える物語があり、そのふたつが読者の〈共感〉の源泉として併存していると考えられるのである。

ここで〈共感〉の二パターンを『ハッピー・マニア』に引きつけてみるならば、全六二話、物語世界内の時間にして二年間で十四人の男性と出会い、二度の不倫を経験し、九回職を変えた女主人公「重田加代子（通称シゲカヨ）」の人生は、あきらかフィクションなものであり、彼女にリアルな〈共感〉を覚える読者はそう多くないだろう。彼女の恋愛は、個別に見た場合は現実でありそうなものだが、しかし、全体として見たとき、二年間でひとりの人間に経験させるにはあまりに数も種類も多く、その点においてはリアリティを欠いていると評価せざるを得ない。「恋の暴走列車」（10）と呼ばれるシゲカヨの頭の中は、つねに恋愛のことで一杯だ。詳しくは後述するが、シゲカヨが仕事と恋愛のバランスに配慮することは皆無である（彼女はつねに恋愛を取る）。その意味でもやはり読者のリアルな〈共感〉からは遠いと言わねばなるまい。二〇代の彼女たちが実生活において経験する仕事と恋愛の配分をめぐる苦悩はシゲカヨに反映されておらず、したがってシゲカヨの生き方は、多くの読者にとってまさしくフィクショナルな絵空事なのである。

しかしながら『ハッピー・マニア』におけるシゲカヨの恋愛至上主義を注意ぶかく読むとき、「恋愛から結婚へ」という単線的なライフコースへの批判と、結婚をゴールに設定した恋物語を量産してきた少女マンガそれ自体への異議申し立てが息づいている

点は見逃せない。過剰なまでの恋愛体質をシゲカヨに付与することによって駆動するこの物語は、どこまでもフィクションでありながら、しかし仕事・恋愛・結婚をめぐるて生起する「ヤング・レディース」ジャンル読者のリアルな価値観を撃ち、〈共感〉を引き出すものとなっている。

本章では、以下『ハッピー・マニア』の分析を通じて、少女マンガの特性を利用しながら、「少女マンガ的」な恋愛規範を解体しようとする本作品の戦略について考察する。さらに、恋に恋する「少女マンガ的」な恋愛を繰り返す女主人公が、その過剰な恋愛体質ゆえに、恋愛結婚イデオロギーへの疑問をくようになり、その結果として異性愛体制への違和感という〈共感〉を読者から引き出している点についても見てゆきたい。

## 二節 「恋愛く仕事」という価値観



【図1】安野モヨコ『ハッピー・マニア 1』  
祥伝社、1996年4月、8頁

『ハッピー・マニア』の女主人公であるシゲカヨと重田加代子は、二四歳（連載終了時は二六歳）のフリーターである。本作冒頭部には、「女ばっかの職場をやめて」（二巻一三頁）書店員として働きはじめたシゲカヨが、仕事に雑誌の占いコーナーを読むシーンが描かれている。占い結果を読み終えたシゲカヨは、「何!? 彼のいない人大チャンス到来!! / どうしようラブ運が最高」（一巻八頁）【図1】と叫び、それをバイ

ト仲間の「タカハシ」にたしなめられているが、このエピソードを見るだけで、シゲカヨが仕事よりも恋愛を優先させるキャラクターだということが分かるだろう。

「ヤング・レディース」というジャンルにおいて、登場人物が仕事・恋愛・結婚に対してどのような態度で臨むのかは、その作品の方向性を決定づける要素であるが、本作は冒頭からシゲカヨにおける仕事と恋愛の序列が「恋愛く仕事」であることを明示している。シゲカヨにとって大切なのは、あくまで恋愛である。恋愛のために三日無断欠勤してクビを言い渡されれば「こまったな今月の家賃（中略）でも いいや／ラブがあるから」（一巻一〇七頁）と明るい顔で言い、風邪で寝込めば「薬も無いし買いに行くチカラも…… / こうして友達も…… / 恋人もいない部屋でひとりくちはてるのか…… / うう／どうせ死ぬんだったらイヤな仕事なんてやめればよかった…… / がまんしないでもつと男にアタックとか……」（九巻一八六頁）と愚痴をこぼすシゲカヨにとって、仕事はつねに恋愛の下位に置かれるべきものであり、その価値観が揺らぐことはなく、「仕事に生きる!」（二巻九頁）ことを誓っても、その誓いはすぐに破られてしまう。また、「幸



【図2】安野モヨコ『ハッピー・マニア 2』  
祥伝社、1996年8月、50頁

巻五〇頁）と紙に書き、「…そうだ／そうだった…

いのよ…」（二巻五〇頁）とつぶやく様子からも「恋愛＜仕事」の構図は明らかである【図2】。

しかし、注目すべきは、本作冒頭部において、恋愛を優先する様子が、シゲカヨの自宅でも恋人の部屋でもなく、彼女のアルバイト先を舞台に描かれているということだ。どれだけ仕事が軽んじられようと、仕事と恋愛への態度表明は、彼女の職場で行われている。このことが意味するのは、シゲカヨにとって、恋愛のためなら仕事は二の次であるが、その恋愛のためにある程度は働かざるを得ないというシビアな現実である。日銭を稼ぐためだけでなく、恋人候補と「出会うためにも就職しなくちゃ」（九巻一四頁）ならないのであり、「恋愛＜仕事」というシゲカヨのモットーは、そのふたつが不可分であるという事実をも導出するのだ。

『ハッピー・マニア』において、シゲカヨが仕事よりも恋愛を優先している以上、職場は自己実現の場ではなく、「ロマンスの舞台」であると見なすことができる。先述のとおり、少女マンガは職場を「ロマンスの舞台」として利用してきた経緯がある。その意味でシゲカヨは、極めてオーソドックスな「少女マンガ的」キャラクターである。実演販売のアルバイトのため訪れたスーパーマーケットで男と出会い不倫関係に陥ったり、編集プロダクションのアルバイトとして原稿を取りに行った先で小説家の男と出会いひと目惚れしていることから分かるように、職場はシゲカヨにとって、日銭を稼ぐつつ恋愛のチャンスを獲得する場であって、仕事を通じた自己実現を達成する場ではないのだ。

ただし、ここまで徹底して職場を「ロマンスの舞台」とみなしているのはシゲカヨだけである。シゲカヨがひたすら理想の恋愛を追い求める一方、シゲカヨの親友であり同居人でもある「福永ヒロミ（通称フクちゃん）」が仕事と恋愛の狭間で揺れながら、独身生活を経て、最終的に結婚、妊娠することは、シゲカヨが引き受けなかった「ヤング・レディース」ジャンルの主要素をフクちゃんひとりで負っていることを意味するもので

せ」について考えるシゲカヨが「幸せ……／あたしの幸せって何? …仕事?／仕事決まったけどあんまりたくないし……でも他にないし あたし 欲しいんだらう」（二巻五〇頁）というモノローグのあと「彼氏がほしい…」（二

ある。

いや あたしは働くよ!! ヒデキの給料じゃ生活費しか出ないもん／化粧品代とか：エルメスとか／結婚式だのなんだのお金かかるし／子供ができるまではとりあえずシゴトする（四巻五四頁）【図3】

あたしやっぱ仕事向きなんだよね／人の金で生きてくのは気がひけるし（七巻八六頁）

そろそろ産んどかないと体力的にもキツイし（一一巻一七〇頁）



【図3】安野モヨコ『ハッピー・マニア 4』祥伝社、1997年7月、54頁

シゲカヨが仕事による自己実現を目指す恋愛至上主義であるのは対照的に、フクちゃんは、仕事・恋

愛・結婚のバランスに配慮しながら、その全てを手に入れようとするキャラクターとして描かれている。とくに、フクちゃんにとって作中ふたり目の交際相手である「ヒデキ」との出会いから結婚、妊娠までのプロセスは、二〇代ならではの变化に富んだライフコースをデフォルメしつつ活写しており、読者の「いまここ」に寄り添うリアルな〈共感〉を引き出すのに十分なものだと言えよう。逆に言えば、フクちゃんが「ヤング・レディース」要素を引き受けているからこそ、シゲカヨは「恋愛＜仕事」という、極めて「少女マンガ的」な価値観に則って生きてゆけるのである。

ここで、シゲカヨがその過剰な恋愛体質によって「恋愛＜仕事」というモットーを徹底する中で、仕事と恋愛との間にユニークな「相関関係」が生まれていることを指摘しておきたい。すでに確認したように、シゲカヨにとって恋愛は仕事に優先するものであるが、だからといって仕事を完全に捨てられるわけではなく、両者は不可分の関係にある。そのため、仕事は恋愛に従属しつつも、つねにシゲカヨが新しい恋愛に飛び込むための「スプリングボード」としての役割を果たすようになってゆく。シゲカヨの仕事は、恋愛に従属しつつ、新たな恋愛を呼び込む大切なきっかけとして機能しているのだ。

	職場・職種	仕事を辞めたきっかけ・原因
①	「女ばっかの職場」	(語られていない)
②	BOOKS タナカ・書店員 (1 度目)	時枝 (D J) との恋におぼれ無断欠勤→クビ
③	「電話のうけつけ」	勤務初日に時枝へ私用電話→クビ
④	百貨店・美容部員	岸和田 (陶芸家の卵) に一目惚れ→退職
⑤	陶芸家に弟子入り	岸和田との恋に破れる→弟子を辞める
⑥	スーパーマーケットでの実演販売	現場で知り合った大河内との不倫に走る→1 回のみの勤務
⑦	BOOKS タナカ・書店員 (2 度目)	店が突如閉店
⑧	水商売	同僚 (女性) に告白される→退職
⑨	編集プロダクション	小説家と恋に落ち同棲開始→クビ
⑩	レストラン・ウェイトレス	(描かれていない)

【図 4】 シゲカヨの仕事と恋愛

道具立てになっているのだ。

女主人公が頻繁に仕事を変えることが本作にとって重要な設定であるとするれば、シゲカヨがフリーターであるということもまた重要な設定ということになるだろう。なぜなら、仕事が続かないシゲカヨだからこそ、様々な恋愛に身を投じることができからである。もし彼女が正規雇用者としてひとつの職場に留まっていたら、これほど多種多様な男たちと恋愛すること自体が難しい。彼女がフリーターであることによって、「少女マンガ的」に展開される「恋愛<仕事>」という構図がより生きてくるのである (フクちゃんが正規雇用者であることもシゲカヨと好対照をなしている)。

別の言い方をするならば、恋愛の変則性に対応するためには、シゲカヨが正規雇用者であってはならないのだ。ちなみに、本作にはシゲカヨの履歴書の一部が描かれたコマが出てくるが、卒業後の職歴が一切ないことから、彼女が卒業後すぐフリーターになっ

シゲカヨの仕事と恋愛との関係をまとめると【図 4】のようになる。図から見えてくるのは、仕事を通じて男と出会ったり別れたりするシゲカヨの行動パターンだ。①で「女ばっかの職場」を辞めた理由が語られていないことと、⑦で BOOKS タナカが突然閉店してしまったことを除いて、すべての仕事は恋愛と紐づけられているのが分かる。仕事を辞める／はじめることによってシゲカヨは恋愛に突入し、あるいは恋愛から撤退するのであり、職歴と恋愛経験の多種多様ぶり、つねにその軌を一にしているのだ。シゲカヨの仕事と恋愛の相関関係を見ていると、もはや彼女の仕事・職場が、「仕事の問題ではなく、ロマンスの舞台としての職場が必要だけ」というネガティブな評価に収まりきらないことが分かる。『ハッピー・マニア』において、職場は恋愛を描くための添え物ではない。職場こそが新たな恋愛を呼び込む重要な



【図5】安野モヨコ『ハッピー・マニア 7』祥伝社、1999年2月、42頁

か。つまり、好きな男と好きなように恋愛をするシゲカヨというキャラクターに説得力を持たせる上で、フリーターという職業は非常に効果的なのである。『ハッピー・マニア』の連載がはじまった一九九五年の日本は「就職氷河期」に相当し、雇用面では非常に厳しい状況であったが、当時の読者からすれば、シゲカヨがそうした苦境をものともせず、好きなように働き好きなように愛する刹那的な自由を徹底的に享受しているように感じられたはずだ。

ただし、安野モヨコの恋愛マンガに登場する女主人公全員が恋愛至上主義的な傾向（オースドックスな「少女マンガ性」）を持っているわけではない。多くの安野作品において仕事と恋愛はセットで描かれているが、そのレベルは実にさまざまである。たとえば『働きマン』は、『ハッピー・マニア』以来のヒット作であり、安野の代表作のひとつに数えられるものだが、女主人公「松方弘子」（11）の名台詞は「あたしは仕事したな——って思っ／＼死にたい」（一卷三〇頁）であるし（12）、失恋した時の心情も「仕事で失ったもの／＼それを想い泣いた夜／＼でも仕事に救われる朝もあるから」（三巻九二頁）と表現されている。したがって、『働きマン』は、仕事を通じて自己実現を描いた物語だと言えるだろう。同じ安野作品の登場人物であっても、松方とシゲカヨは異なる労働観・恋愛観によって生きているのである。

しかし、恋愛至上主義的な女主人公が登場するからといって『ハッピー・マニア』が、少女マンガの定番である「幸せな恋愛から結婚というゴールへ」向け話を進めているかというと、必ずしもそうとは言えない。物語はむしろシゲカヨという恋愛至上主義者のこだわりをどこまでも純化させることで、結婚というゴールを周到に排除するような動きを見せるのだ。

### 三節 恋愛至上主義と結婚の否定

『ハッピー・マニア』において、シゲカヨが恋愛至上主義者であるという点についてはこれまでに述べたとおりである。恋愛でどれだけ失敗したとしても、シゲカヨは必ず立ち直り、次の恋に落ちる。

たことが分かる【図5】。恋愛というものが、相手によって内容も方法も微妙に異なる変則的な活動である以上、その変則性に過剰適応するシゲカヨがフリーターであることは、極めて正しい戦略なのではない



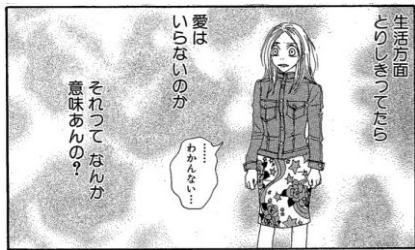
今いちばんしたいこと？／……恋かなー やっぱ／不倫とか元カレとかばっかだったからここ一年／わんぱくでもいい／好きな人がほしい!! (七巻四二頁)

こうした発言も示しているように、恋人のいない人生など、彼女には考えられない。しかしながら、これだけ恋愛にのめり込みながらも、シゲカヨは結婚に関して煮え切らない態度をとり続ける。結婚を前にしたシゲカヨは、躊躇と逡巡とによって身動きが取れなくなるばかりか、結婚を恋愛の敵とみなすことさえあるのだ。近森高明は、「かつての少女漫画」が結婚を物語のゴールとしていたことについて次のように述べている。

かつての少女漫画といえば、こういう筋立てが典型的だった。あまりぱっとしない内気な主人公が、クラスの人気者の男の子に恋をしている。最初のうちは、とても振り向いてもらえそうにないと思っていたのだが、いろんな偶然の機会がかさなり、二人は親しく話し合う仲になる。誤解やすれ違い、ライバルからの横やりといった困難をのりこえていくなかで、互いの関係は深まり、ついに主人公は男の子の愛をかちとることに成功する。物語の最後はしばしば、二人の結婚を予感させる幸福な光景でしめくられる(13)。

こう述べた後、近森は『ハッピー・マニア』が「かつての少女漫画」のほとんど対極に位置している」と指摘する。「クラス」の「男の子」が登場する作品と、二六歳のフリーターが登場する作品を比較すること自体は少々乱暴だが、しかしシゲカヨが「かつての少女漫画」のほとんど対極に位置している」というのは事実である。

彼女が仕事と恋愛のバランスを考慮しない、恋に恋する「少女マンガ的」なキャラクターであることを考えると、本来ならば「かつての少女漫画」のように結婚という結末に



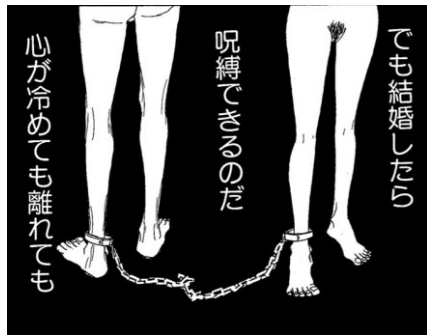
【図6】安野モヨコ『ハッピー・マニア 11』  
祥伝社、2001年10月、186頁

向かって進んでいくことは何ら不自然なことではないが、実際のシゲカヨは執拗に結婚を回避しようとする。彼女の恋愛観と結婚観の間にある、この乖離は何なのか。いつでも恋愛をしたいと望む「少女マンガ的」な女主人公が登場しながら、物語は結婚を回避する方向へと進められ、「少女マンガ的」な結末の対極へと辿り着く——本作に埋め込まれたこの「ねじれ」を一体どのように考えればいいのか。

シゲカヨが結婚に希望を見いだせない理由は、彼女の「本物の／本当の彼がほしい」

（一巻一七頁）というひと言によく現れている。彼女が求めているのは、彼氏がいるという「形式」ではない。もしも彼氏がいるという体面を維持することで満足できるのであれば、街ゆくカップルを眺めて「この人達の一体どれだけが本当に愛し合っているというんだ」（五巻九五頁）といったような疑念にかられることもないだろう。しかし彼女は、名ばかりの彼氏や形骸化した恋愛を決して許容しない。さらにシゲカヨは、恋愛だけでなく結婚という「形式」についても懐疑的な視線を投げかける。フクちゃんの勧めで「出世コース」（九巻三〇頁）間違いないのサラリーマン「丸山」と、居心地はいが恋愛感情の湧かないデートを繰り返したシゲカヨは、こんな言葉で反省する。

大人ってやだなあ／結婚からむと感情が複雑化してこまるよ／雑念ばっかで／「安定した生活」に気がとられて／丸山さんのこと…スキになろうとしてた…（九巻九一頁）



【図7】安野モヨコ『ハッピー・マニア 11』  
祥伝社、2001年10月、202頁

この発言を受けてフクちゃんは「何が悪いの？／好きなだけで今までつき合ってたうまうまなかったんでしょ／だから／結婚するならさらにスキかどうかなんてムシすれぽ？」（九巻九二頁）とアドバイスをするが、シゲカヨは「てゆか／べつに結婚したくない!!」（九巻九三頁）と反射的に答えている。彼女が「雑念」という言葉を選んでいることから分かるように、シゲカヨにとって結婚は、恋愛感情を複雑化させる一種のノイズとして捉えられている。彼女が求めるのは、「本当の彼」との恋愛で「ふるえるほどのしあわせ」を感じることであり、それは「安定した生活」といった生活保障のオプシオンから完全に切り離された「純粋な恋愛」とも呼ぶべきものだ。また、別のエピソードでは、記憶喪失に陥ったタカハシを言いくるめて結婚に持ち込んだ「貴子」が、愛のない結婚生活であってもそれを手放そうとしないことに対し「生活方面とりしきってたら／愛はいらないのか／それって　なんか意味あんの？」（二巻一八六頁）

【図6】と内語するシゲカヨの姿を認めることもできる。さらに、タカハシとの不倫に突入したシゲカヨは、タカハシと口喧嘩をした後、このように考えるのだ。

あたし達はただの恋人だから…冷めてきて普通の目にもどれば／こーゆうささいなケンカでも別れてしまえばそれっきり…／でも結婚したら／呪縛できるのだ／

心が冷めても離れても（一一巻二〇一―二〇二頁）【図7】

このような言葉からも、彼女の求めるものが結婚という「形式」ではないことが分かるだろう。「純粋な恋愛」からしか幸福を感じられないシゲカヨは、作中でタカハシに何度かプロポーズされているものの、いつも心から喜ばないでいる。彼女の中で結婚と幸せは、かならず離反してしまうのである。

すごいよろこびよう／いいな タカハシ／なんで／なんで私はよろこんでないんだ（四巻六〇頁）

あたし 本当に結婚しちゃうのかな？／こんなもんなの？／これが幸せなの？……／なんかちがう……／幸せってきつともつとこう……／しびれるようになってくる／まわって／甘くて苦しくて目頭がアツくなるように／なんかよくわかんないけどそんなかんじなんだよ／わかるのは今のコレは幸せじゃないってことだけ（五巻一五二―一五三頁）



【図8】安野モヨコ『ハッピー・マニア 5』祥伝社、1998年2月、153頁

このように、シゲカヨはタカハシのプロポーズを素直に喜ぶことができないでいる。なぜなら、彼女が求めているのはプロポーズや結婚ではなく、「本当の彼」との間に生まれる「ふるえるほどのしあわせ」（五巻七二頁、一一巻二二二頁）という感情だからだ。シゲカヨは、自分の交際相手が「本当の」存在であること、そしてその事実が彼女にもたらす感覚、感情そのものを欲している。それは形を持たず、目で見ることはできないし、言葉で表現しようと思っても「なんかよくわかんないけどそんなかんじ」としか言えないようなものだ。そのように語っているコマが抽象的な図像で埋められていることも、シゲカヨにとつての幸せが具体的に描写し得ないことを示している【図8】。それはただ彼女のなかで知覚される、彼女の内的世界にしか存在しない、極めて感覚的なものである。

シゲカヨにとつての恋愛は極めて感覚的なものであり、彼女にとって、恋愛のはじまりは告白といった「言葉による契約」で確かめられるものではない。彼女は、言葉ではなく身体を使って恋愛をはじめようとする女として描かれている。

なんか自分だけ勝手にいろいろ言っちゃって／バツカみたい／Hもしないで愛したの愛さないの言っちゃって／しなかったら何もわかんないじゃん／そんなの（二卷一六八頁）【図9】

あたしはセックスしたいんじゃない／彼／彼が欲しい！！ Hすんのはその第一段階だっと思うからすんの（四卷一八頁）



【図9】安野モヨコ『ハッピー・マニア 2』  
祥伝社、1996年8月、168頁

このように、シゲカヨの恋愛は性交渉によってはじまる。彼女の中で性交渉は重要な位置を占めており、愛の告白のような「言葉による契約」などよりよほど信用に足るものと認識されているのだ。さらに言えば、彼女の性交渉はそ

の官能性を低減させられているように見える。というのも、シゲカヨにとっての性交渉は、肉体的欲求を満たすものというよりは、「本当の彼」に出会ったかどうかを確認する「検査」のようなものだからである。シゲカヨが男と恋愛するとき、彼らは彼女の内的世界への訪問者となるのであり、シゲカヨは自身の肉体を使って彼らを招き入れ、「本当の彼」かどうかを検査する。すなわちシゲカヨにとっての性交渉は（少なくとも彼女の側から見れば）、男たちに性的客体として肉体を差し出すことではないのだ。彼女の定める「本当の彼」の条件に合うかどうかは、肉体を使った感覚的な判断によって決められ、愛の告白やプロポーズといった「言葉による契約」の力よりもよほど重要視されるのである。

こうしてシゲカヨは、「形式」としての恋愛・結婚を退け、性交渉からはじまる交際期間の短い恋愛を繰り返すことになる。シゲカヨの恋に恋する「少女マンガ的」な恋愛至上主義は、その主義が強固であるがゆえにおよそ「少女マンガ的」とは言えない帰結へと彼女を導いてゆくのだ。シゲカヨはあくまで自分の内的世界の主として君臨し、その座を誰にも譲ることがない。そこが彼女の続ける世界である以上、条件に合わない男たちは彼女の世界から放逐されてしまう。このように、恋に恋する「少女マンガ的」なキャラクターという単純さの奥に隠されたシゲカヨの恋愛観はたいへん複雑だ。そもそも、もし男に選ばれ愛されることがそのまま幸福につながるのであれば、シゲカヨはこの物語がはじまった時点で、すでにタカハシによって恋愛対象として見いだされており、

彼の愛を受け入れるだけで幸福になれるはずなのだ。タカハシは、どんなシゲカヨも愛し、彼女のためならば何でもしようとする男として描かれており、この物語を読む者の多くが、もしシゲカヨが結婚するとすれば、相手はタカハシが最も適任だと考えるだろう。タカハシはつねにシゲカヨのことを思い、男性経験の多さも、仕事の続かなさも責めることがない。しかも東京大学出身で、家柄も顔もけっして悪くないのだ。つまり、結婚相手として文句のつけようがない人物であり、タカハシのような男と最終的に結ばれるのが、「少女マンガ的」なハッピー・エンドであることは言うまでもない。しかしシゲカヨはそんなタカハシとの結婚に踏み切ることができない。「純粋な恋愛」にこだわる彼女は、プロポーズや結婚といった「言葉による契約」によって成立する「形式」に対し「ふるえるようなしあわせ」を感じることもどうしてもできないのである。

物語の終盤でシゲカヨはタカハシと不倫することになるが、彼との交際が順調で、「いろんな人と恋におちいるんな事で傷ついて／だから今こうしてこの人と愛し合えるんだって」（第二一卷一四八頁）と思えるのは、ふたりが結婚の話をしていない時期に限られている。そして、タカハシがシゲカヨとの結婚を宣言した途端、「結婚…／結婚／でも／うん何でもない…／何でもないのよ」（二一卷一五五―一五六頁）と、ためらいの言葉が口をついて出てしまう。その後にも、フクちゃんからタカハシとの結婚が「本当にうれしいの？」（二一卷一七四頁）と聞かれると、「うれしーにきまってんだろ／バーカ」（二一卷一七四頁）と毒づきながらも、その心中は穏やかではない。

あたしの中にじわじわと広がる変なうず／見ちゃダメ見ちゃダメ／見なければ無  
いのと同じ見るから存在するの（二一卷一七五―一七六頁）

やがてタカハシが貴子と離婚し、シゲカヨと結婚することが決まるが、彼女は挙式前日に「香港行こうとして／貨物船の倉庫で発見され」（二一卷二二七頁）た上、当日も、ウエディングドレスを着たまま式場からの逃走を企てるのである。タカハシはシゲカヨの性格を考慮して、結婚に際しても「今…愛してればいいから」（二一卷二一六頁）と言い、彼女の気持ちを縛ろうとはしないが、それでもなおシゲカヨは結婚という「形式」から逃走しようとするのである。

なんでだ？／あたし…なんでここにいるのかな／ウエディングドレスとか着ちゃ  
って／何をしようとしてるのか／何になるの？／何をしたいの？／どーすんの？

（二一卷二一八頁）

シゲカヨは、ウェディングドレスを着て結婚式場にいる自分自身への違和感をこのように表明する。しかし、こうなることは第一話の時点ですでに予見されていたと言っている。なぜなら、シゲカヨが理想とするのは自分と結婚してくれる男ではなく、「あたしみたいな女の子スキになんかならないカッコイイ男の子」（一卷三七頁）との恋愛だからだ。彼女はまた次のようにも言っている。

あたしのことあんなにスキだなんて／どっかおかしいんじゃないの!?（二巻一一五頁）

あたしはあたしのことスキな男なんて／キライなのよっ（二巻一三二頁）。



【図 10】安野モヨコ『ハッピー・マニア 4』  
祥伝社、1997 年 7 月、71 頁

これらの発言に照らしてみれば、タカハシが先にシゲカヨを恋愛対象として見出したことも、何度も告白したことも、一度は婚約までこぎつけ、それを破棄されてもお彼女を愛し続けたことも、全てが「どっかおかしい」男の条件に合致してしまう。やはり彼女にとって、愛されること＝愛の客体となることは、あらかじめ「純粋な恋愛」の構成要件から外されているのだ。

では、彼女の条件に適う恋愛とはどのようなものだろうか。ここで、シゲカヨが「長年思い描いていた理想的な出会い」（四巻七一頁）と評したサラリーマン「大河内」との恋愛を見てみよう。スーパーマーケットで実演販売のアルバイトをしていたシゲカヨは、現場立ち会いのためやってきた大河内と知り合う。タカハシからのプロポーズを受けた直後であったが、大河内を見た瞬間、「あっ／これは……」（四巻六一―六二頁）と言葉を失い、ひと目惚れしてしまう。アルバイトが終わると大河内が店の外で待っており、シゲカヨは彼の車で帰宅することになるのだが、この時彼女の脳裏をよぎったのは「あたし受（うけ）!! モテ系!!」（四巻七一頁）【図 10】という言葉だ。ひと目惚れした相手から「あたし受（うけ）」の形でアプローチされること、すなわち「あたしみたいな女の子スキになんかならない」男にひと目惚れすることで、先に恋愛対象として見いだしておきつつ、最終的に男から「受（うけ）」を獲得することがシゲカヨの「理想」だということになるだろう。それはつまり、男に愛される状況をゼロから作り出すことを意味している。シゲカヨ本人に獲得の意志がまったくない男から愛を与えられることは、彼女の望みではない。シゲカヨは恋愛に

おける受動性を能動的に獲得しようとしているのであり、ここに彼女の恋愛観の複雑さがあるのだ。

したがって、シゲカヨにはじめから惜しみなく愛を与え、また恋愛から結婚への流れを疑うことがない(だからこそ何度もプロポーズをする)タカハシとの恋愛は、彼女にとって理想の対極にあると言える。「ふるえるほどのしあわせ」を手に入れたいと願うシゲカヨにとって、ラストシーンにおける結婚式場からの逃走は、「純粋な恋愛」の対極にある、結婚という「形式」からの逃走と、それを象徴するタカハシからの逃走を意味している。恋愛における受動性を能動的に獲得しようとするシゲカヨと、そんな彼女をただひたすら愛し、恋愛の先に結婚というゴールを当然理に見据えているタカハシとの利害は真っ向から対立する。そのためふたりは恋人としてこれ以上ないほど愛し合いながらも、結婚をめぐっては敵対関係におかれることになるのだ。

そして『ハッピー・マニア』において、男がいない自分は不完全だと考えるような、対幻想に満ち満ちた恋愛至上主義者の女主人公が、結婚から全力で逃走しようとするラストシーンを描いたことは、いかにも「少女マンガ的」なキャラクターを利用しつつ、「少女マンガ的」恋愛規範を作品内部から壊そうとする営為に他ならない。本作は明らかに「恋愛から結婚へ」という単線的なライフコースと二人の結婚を予感させる幸福な光景」をラストに用意し続けてきた「かつての少女漫画」それ自体を批判している。少女マンガ家として出発した安野は、「ヤング・レディース」ジャンルで作品を描くにあたり、恋愛のことしか頭にない、いかにも「少女マンガ的」な主人公を使って「少女マンガ的」恋愛規範からの逃走を描いて見せたのである。



【図11】安野モヨコ『ハッピー・マニア 6』  
祥伝社、1998年8月、27頁

さらに言うなら、いくつもの恋愛の間を縫うようにして、出会いと別れを繰り返し、その都度結婚をめぐってぶつかりあうシゲカヨとタカハシの様子は、宿敵との戦いを通して強くなる少年マンガの登場人物のようにも見える。本作における少年マンガの影響については、ヤマダトモコが「パースの取り方(遠近法)」の観点から「安野は八〇年代の戦闘メカアニメの要素を、よりにもよってヤング・レディース系のマンガに取り入れ、それを世間に気づかせることなく、オシヤレなコメディを

描くマンガ家だと思わせる、ということをやったのけたのだ」と指摘しているが(14)、物語内容についても少年ものの影響は色濃いと言える。安野は、結婚願望のない女主人

公と彼女を一途に愛し結婚することを願う男を「結婚をめぐる敵対関係」におき、繰り返し戦わせることで成長させてゆくという少年マンガに典型的なプロットによってこの物語を進行させているのだ。

たとえば、タカハシとの婚約破棄にあたって、ふたりが大乱闘を起こすシーンがある【図11】。結婚という「形式」を拒否し、「純粋な恋愛」を求めるシゲカヨは、そもそもこの結婚に乗り気ではなく、タカハシの両親に結婚を認められなかったのいいことにあつさり諦めようとするが、タカハシはシゲカヨの頬を叩いた後、「遊びや冗談で結婚するって言ってるんじゃないんですよ」（六巻一六頁）と言ひ、それでも反省しない彼女を見るや、「本気じゃなかったで済むと思ってるのかアア／人の心はそんな簡単



【図12】安野モヨコ『ハッピー・マニア 6』  
祥伝社、1998年8月、31頁

なもんじゃないんだ」（六巻二一頁）と大激怒する。しかし、シゲカヨも「あんただって勝手につぶして：／あたしが迷ってる時も自分に都合いいように解釈して／そんな勝手な男に／ついていけるか!」（六巻二三頁）と一歩も引かない。そしてタカハシの実家の庭をめちやくちゃにしての大乱闘の最後に、次のような会話を交わすのだ。

タカハシ…ひとつだけ聞かせて下さい／シゲタさんがあきらめられない物って／な

んなんですか

シゲカヨ…恋のみち

タカハシ…それを追ってる限り平安はこないですよ

シゲカヨ…知ってるもん／そんなのカクゴの上だあばよ

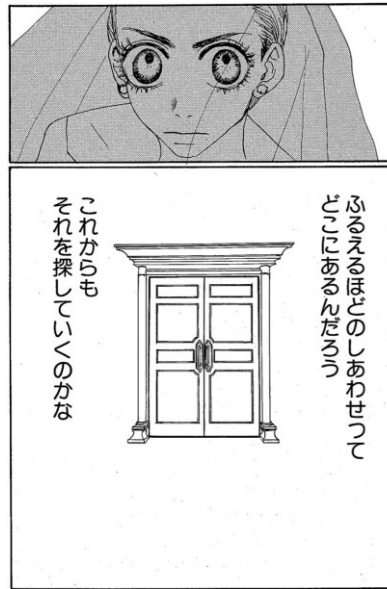
タカハシ…恋が…そんなに大切なんですか／そんなにまでして何が欲しいと言うん

ですか／僕じゃ駄目なんですか（六巻二九～三二頁）【図12】

恋愛と結婚をめぐる価値観の対立が乱闘をとおして描かれるこのシーンにおいて、少女マンガ（恋愛・結婚）と少年マンガ（敵対・闘争）の要素は、縦糸と横糸のように交差している。興味深いのは、シゲカヨがタカハシの元を去るシーンで、足元に「とまれ」の道路標識が描き込まれていることだ。この「とまれ」は、少女マンガのルールに照らせば、「恋のみち」を進まず、タカハシのところに留まるのが正解だというメッセージにほかならない。しかしシゲカヨはそのルールを踏み越えて、その先へと走り去ってし



まうのである（しかもその先は行き止まりのように見えなくもない）。シゲカヨは自分との結婚を望むタカハシとの戦いを通して強くなり、「恋のみち」を極めることで、結婚というゴールを否定し続ける。タカハシもこうした戦いを経験しながらなおも結婚への道を模索する。その意味で本作は少年マンガの諸要素を利用した「恋愛格闘家たちの物語」だと言うこともできるだろう。



【図 13】安野モヨコ『ハッピー・マニア 11』  
祥伝社、2001 年 10 月、222 頁

ドアが描かれている【図 13】。彼女が逃走に成功するかを描かずに物語は終わる。しかしながら、ウエディングドレスのまま逃げ出すドアは、その向こうに広がる、それまでの少女マンガがたどり着けなかった領域を読者に想像させてやむことがない。

#### 四節 孤独と対峙する女の物語

本章では、シゲカヨの恋愛至上主義が結果として「恋愛から結婚へ」という単線的なライフコースを否定するまでのプロセスについて分析・考察してきた。だが、シゲカヨがこれほどまでに「純粋な恋愛」にこだわり、結婚という「形式」を受け入れることなく自身の信じる「恋のみち」を疾走し続けるのはなぜだろうか。シゲカヨが、ウエディングドレスを着たまま結婚式場から逃げ出そうと企んだ際に叫ぶ言葉は「彼氏ほしい!!」（二一巻二二〇頁）であったが、なぜ彼女がそれほどまでに彼氏を必要とするのか、その理由について確認しておきたい。

シゲカヨの恋愛至上主義については、これまで「バカにされようが軽薄と罵られようが、運命の人を求めては玉砕を続ける」（15）といったように、何度恋にやぶれようと立ち上がる粘り強さを評価するものや、「幸せになれるはずなのに幸せになれない」が故に幸せを求めて次々に恋に落ちるような生き方は、どれだけ男と寝たとしてもきわめてイノセントな生き方」（16）というように、求道的ともいえる姿勢をイノセンスの観点から評価するものなどがあるが、なぜそこまで粘り強く「恋のみち」を歩まねばならないのかという理由については、先行論においてほとんど語られていない。しかし、

この問いについては、シゲカヨ自身による次のような回答がある。

あたしは なんでこんなにも彼が欲しいんだろう／いつもいつも 心が淋しくて／誰かに この淋しさを満たしてほしくて／それは愛でしか満たされないんだっと思う／だから……／彼氏いないとこまるんだよね……（三巻一三七頁）【図 14】



【図 14】安野モヨコ『ハッピー・マニア 3』  
祥伝社、1996 年 12 月、137 頁

ここで語られているのは、シゲカヨの「淋しさ」、つまり孤独感であり、彼女によればそれは「愛でしか満たされない」ものだという。彼女は「ふるえるほどのしあわせ」のために恋愛を繰り返すが、その原動力が孤独感にあるのだとすれば、『ハッピー・マニア』は、孤独

と対峙する女の物語へとその姿を変えることになる。シゲカヨが彼氏にせよ結婚にせよ「形式」的なものに価値を認めないのは、「形式」によって解消される孤独感など存在しないからだ。「ふるえるほどのしあわせ」を傲慢なまでに追い求め妥協することがないシゲカヨの心に潜む絶対的な孤独感は、恋愛至上主義者によるコメディを、女の自己をめぐる問題系へと導くものだ。

そして「彼氏ほしい!!」と叫びタカハシとの結婚から逃走を図るシゲカヨの生きざまを、恋愛に対する比類なき粘り強さやイノセンスからのみ語るのはおそらく間違いである。彼女の恋愛至上主義から掬い上げるべきは、自分にとっての幸福を妥協することなく追い求める作業が、孤独と併走しながら生きていく覚悟、あるいは孤独から逃げないという覚悟によって支えられているという点ではあるまいか。シゲカヨは孤独感をなかつたことにしない（できない）。結婚という「形式」や形ばかりの彼氏で誤魔化すこともしない（できない）。だからどれだけひどい恋愛をしようとも、必ず復活し、「恋のみち」を前進し続けるのである。そんなシゲカヨの態度は、形骸化した恋愛・結婚にとりあえずの満足を見出そうとする読者の恋愛観・結婚観を撃つものである。

愛する男と結婚できさえすれば孤独感が解消されるなどということは、現実にはあり得ない。現実を生きる読者はそのことを知っている。知ってはいるが、かといってシゲカヨのように生きることが難しい。しかし、だからこそ、シゲカヨが読者たちの理想を代行するかのうちに徹底して「純粋な恋愛」がもたらす「ふるえるほどのしあわせ」を追い求めることは、読者の〈共感〉を引き出すのである。彼女の生き方は、極めてフィ

クシヨナルなものでありながら、形骸化した恋愛・結婚それ自体への違和感を持つ人々を納得させるものなのだ。

『ハッピー・マニア』は、徹底した恋愛至上主義を女主人公とすることによって、最終的に結婚を回避する帰結を迎えているが、実は結婚を全否定しているわけではない。それは、シゲカヨとタカハシとの戦いにおいて、シゲカヨがいつでもタカハシにとどめを刺さずに逃亡を繰り返していることに暗示されている。「淋しさ」を満たすために男を求め、しかし男との結婚からは全力で逃げる。その繰り返しの途中で、最後まで男を倒さず勝負に決着をつけないのは、いつかやってくる未来、異性愛体制にもたらされる新たな展開を期待しているからではないか。そして、自らの孤独から目をそらすことなく「ふるえるほどのしあわせ」を探し続けるこの物語が『ハッピー・マニア』と名付けられていることは、シゲカヨ個人がマニアックな幸福探求者であることもさることながら、恋愛から結婚への流れを是としてきた「かつての少女漫画」に比して本作が極めてマニアックな幸福論となっていることも同時に示しているのである。

#### 〔注〕

(1) ドラマ版『ハッピー・マニア』は、フジテレビ系列で一九九八年七月から九月まで放映された。演出・木下高男・平野眞、脚本・楠本ひろみ、梅田みか、出演・稲森いずみ。藤原紀香ほか。

(2) 藤本由香里「文庫版まえがき」『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』朝日文庫、二〇〇八年六月

(3) 藤本由香里「お仕事！」『ニュー・フェミニズム・レビュー』五 リスキー・ビジネス・女と資本主義の危い関係』学陽書房、一九九四年四月

(4) 米沢嘉博「第七章 少女マンガ黄金時代」『戦後少女マンガ史』ちくま書房、二〇〇七年八月

(5) 序章で詳しく述べたように、少女マンガが読者の成長にともなって成人女性向け作品をうみだしたという背景に鑑み、少女マンガ／女性マンガといった年齢・世代によるジャンル分けはせず、少女マンガという上位概念の中に「ヤング・レディース」ジャンルが含まれるものとした。

(6) 「ヤング・レディース」ジャンルの柔軟性については、ヤマダトモコが「少女・女性漫画史概論」(小学館漫画賞事務局編『現代漫画博物館 一九四五―二〇〇五』小学館、二〇〇六年十一月)の中で、一九七〇年代末から八〇年代にかけて登場した「大人の女性向けの漫画」が「大胆な性描写」を扱っただけでなく「少女を対象にした漫画

ではどうしても中心に据えることができなかった、大人の女性の目線」で描かれていたと述べている。またヤマダは、具体例として「結婚や妊娠出産・育児、あるいは父子家庭や母子家庭などを、特別視しすぎないで描かれた長編。ほんとうにふつうの主婦を主人公にしたもの。女性のかかえてきた問題や歴史の深み、幼児虐待などの、じつは身近な社会の大問題に触れるものなど」を挙げ、「女性漫画のジャンルが確立し広げていった漫画の世界は計り知れない」と評価している。

(7) 東玲子によれば、少女マンガにおけるリビドーは「ひっぱたく」「服を引き裂く(脱ぐ)」「告白する」「超能力」といった行為に代理されてきたが、九〇年代に入って「リビドー＝性欲」としてストレートに表象されるようになったという(「飽くなき欲望の満足を求めて リビドー発散法に見る少女マンガ四半世紀の変容」『image』六巻四号、青土社、一九九五年四月)。「九〇年代に入ってようやく、女の子たちはリビドーの発散にそれまでのような紆余曲折を経たり、ただ発散するだけで代理的な満足を得ようとしたりすることはやめて、率直に性的欲望として解放するようになった。つまり、リビドーがずばりセックスという目的に向かうようになったのだ」。少女マンガがセックスをセックスとして描きはじめた九〇年代と、性描写を不可避とするヤング・レディーズ誌の創刊が九〇年代頭に集中していることは、単なる偶然ではない。

(8) 主なヤング・レディーズ誌としては『F E E L Y O U N G』(祥伝社、一九九一年七月)の他に『コーラス』(集英社、一九九四年七月～二〇一一年九月 ※後続誌は『C o c o h a n a』二〇一一年一月)、『K i s s』(講談社、一九九二年三月)、『プチフラワー』(小学館、一九八〇年五月～二〇〇二年三月 ※後続誌は『月刊フラワーズ』二〇〇二年四月)などが挙げられ、いずれも仕事と恋愛を物語の中核とすることで読者の人気を集めた作品が多数存在する。

(9) 川原和子が『人生の大切なことはおおむね、マンガがおしえてくれた』(NTT出版、二〇〇九年三月)の中で「マンガは私にとっての実用品となってくれる」と述べているということ、あるいは内田樹が「少女マンガリテラシーと元少女おじさん」(『街場のマンガ論』小学館、二〇一〇年一〇月)の中で「私は人生の重要な智慧の大半を『エースをねらえ!』から学んだ」「私は「少女マンガ」からは叡智を学び、「少年マンガ」は娯楽として消費して過ごしてきた」と述べていること、さらに、横森理香『恋愛は少女マンガで教わった』(集英社、一九九九年一〇月)、和久井香菜子『少女マンガで読み解く乙女心のツボ』(株式会社カンゼン、二〇一〇年八月)といった書籍が存在することなどからも分かるように、マンガは実利的な側面を多分に有しており、恋愛マンガについては、読者の恋愛規範を形成する手段のひとつとなっている。

(10) 祥伝社コミック文庫版の『ハッピー・マニア』第六巻の帯には「恋の暴走列車

シゲカヨに終着駅はあるのか…!? 堂々の最終巻!!」とある。

(11) 松方は、二〇〇四年の『働きマン』連載開始の時点で二十八歳。物語の舞台となっている出版社への入社は一九九八年に設定されている。シゲカヨの大学入学年が履歴書に「平成七年」(一九九五年)とあることから、留年等をしていなければ、卒業は一九九九年となり、松方とシゲカヨが同世代であると推定できる。

(12) この台詞は「読むと働きたくなる仕事漫画『働きマン』の珠玉の名言」として『働きマン 明日をつくる言葉』(講談社、二〇〇七年八月)の中でも取り上げられており、本作を代表する名台詞のひとつと言っている。

(13) 近森高明「ハッピー・マニア、あるいは「恋愛結婚」の終焉?」(『文化社会学への招待——〈芸術〉から〈社会学〉へ』世界思想社、二〇〇二年四月)

(14) ヤマダトモコ「マンガ最前線の四五人(安野モヨコ)」(『ユリイカ』三五卷一五号、青土社、二〇〇三年十一月)

(15) 「第四章 一九八一—二〇〇〇」(小学館漫画賞事務局編『現代漫画博物館 一九四五—二〇〇五』小学館、二〇〇六年十一月)

(16) 鈴木謙介「どうして恋をするだけでは幸せにならないのか 矢沢あいにおけるイノセント」(『ユリイカ』第三五卷第一五号、青土社、二〇〇三年十一月)

\*『ハッピー・マニア』の引用は「フィールコミックスゴールド」版(祥伝社、全一一巻)に拠った。

## 第七章 『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』論 ——交錯するファッション／フィクション

### 一節 『リボンの騎士』と異性装マンガの系譜

日本における「ストーリー少女漫画の第一号」(1)であり、少女マンガジャンルの「起源」とも言われる手塚治虫『リボンの騎士』は、天使のいたずらによって「男の心」と「女の心」を持つことになった少女「サファイヤ」を主人公とする物語である。『リボンの騎士』研究においては、これまで主としてサファイヤが「性別越境」するキャラクターであることが議論の対象となってきた。たとえば、藤本由香里は「少女マンガの歴史が、両性具有と共に始まったということは特記されてよい」とした上で、次のように述べている。

サファイヤは、男から女へ、女から男へとめまぐるしく変化することになるのだが、それが興味深いことにここでは純粹に「心」の問題だけの話なのだ。たとえば一度サファイヤが魔女から「女の心」を抜きとられた際、「この国の掟では王子ならば王位につけるはず」と、追放された王城に堂々凱旋する場面があるが、ここで、困った大公側がサファイヤの性別を確かめるために使う手段は、なんと「占い」なのである！ 成人した今なら笑ってしまうところだが、当時は、「身体はどうしたんだ、身体は！」などという疑いは露ほども持たなかった。子どもの性意識とはそれぐらいのものだともいえよう。だが一方で、ここで手塚治虫が問題にしているのは、セックスではなくて、まごうことなくジェンダー、そして性自認だということは強調しておきたい。(2)



【図1】手塚治虫『リボンの騎士 1』  
講談社、2009年10月、19頁

また、押山美知子は、「サファイヤの容姿に施されたジェンダー表象」に注目し、「性別越境」を繰り返す〈男装の少女〉という複雑な設定を備えたサファイヤの容姿」は、その顔の造形が「概して男性としての『知情意』を表象できない」ため「〈性別越境〉が表層的なレベルに留められ、男性性の〈内面〉化にまで到達しない」ことを指摘し、「サファイヤの〈性別越境〉は、戯画的に誇張された規定のジェンダー・コードを部分的に組み替えるという、記

号的かつ表層的レベルの変化によって表象された点に大きな特徴がある」と結論づけている(3)。

さらに岩下朋世は、『リボンの騎士』における「性別越境」モチーフの描かれ方について、「既存のジェンダー規範に対する批評として解釈する立場を」を「ひとまず遠ざける」としているが、「女性として生まれながら普段から男装し、社会的にも男性として振る舞う、男性性と女性性を兼ね備えた存在」であるサファイヤについて、「両性の間を往還するサファイヤの「性別越境」的な性格は、物語を牽引する重要な要素」(4)であると評価している。

いずれの先行研究も、「性別越境」する女主人公に何らかの形で言及している。こうした傾向を踏まえた上で、本章では、同作におけるサファイヤの「性自認」や「内面」といった「性別越境」にかかわる「内部」の事象が、何よりもまず異性装という、「外部」の事象において表現されることに改めて注目したい。サファイヤが、男女双方の性／生を生きる様子は、彼女が身につけるものによって実に雄弁に語られている。生後間もないサファイヤにとっての異性装は、「男の子のおもちゃ」を身の回りに置くことである【図1】。十五歳をすぎた頃からは「男の服と剣」を身につけることによって王子としての勤めを果たす一方、時折「あま色のカツラ」と大きなリボンがあしらわれた「女の服」で変装し、他国の王子と恋愛したりもする。このように、サファイヤの性別は、つねにファッションの別としてテクスト上に現れるのである。



【図2】手塚治虫『リボンの騎士 1』  
講談社、2009年10月、29頁

サファイヤおよび彼女の秘密を知る近親者がファッションによって彼女を男に仕立て上げ、周囲の人間を欺こうとするのと同様、周囲の人間もまた、服装によってサファイヤの性別を判断しようとする。たとえば、閱兵式に参列したサファイヤを見た衛兵たちが、彼女を見てこんな風に騒ぐシーンがある。

衛兵A…おい 見ろよ／なんだか変じやないの／王子さま女の靴はいてるぜ

衛兵B…ほんとに女の靴だ

衛兵C…おかしいな／どうした／まちがいだろ(一巻二九頁)【図2】

衛兵たちが「女の靴」について語り合うこのシーンは、サファイヤの男性性を担保するものが衣服であることを端的に示している。また、作中、「ブラッド」という海賊がサファイヤの本当の性別に気がつくが、彼はサファイヤに宝石でも花束でもなく「すこ



【図3】手塚治虫『リボンの騎士 1』  
講談社、2009年10月、344頁

しフリルが派手だけどきれい」(一巻三四二頁)などドレスをプレゼントしている【図3】。こうした例を見ても、この作品が衣服と性別に強い関係性を付与していることが分かる。だとすれば、『リボンの騎士』とは「性別越境」というモチーフを「ファッションの物語」として描き出した作品だと言えよう。

「ストーリー少女漫画の第一号」である『リボンの騎士』が異性装を描き、ジェンダーという深層をファッションという表層において展開したという前提に鑑みると、本章で取り上げる安野モヨコ『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』(5)は、『リボンの騎士』を原初とする「異性装を描いた少女マンガ」の系譜上に布置されるべき「ファッションの物語」として読むことができる。

本作には、「男の子」になりたいという願望を持つ一六歳の少女「四倉ミリ」と、その姉「モモ」という、双子のきょうだいが登場する。ボーイッシュな外見のミリは、男装のファッションモデルであり、いかにも女性的なモモは、男の肉体を持ちながら女になりたいと願う女装のファッションモデルである。つまり、ミリは妹♀女、モモは兄♂男だが、異性装によって見た目上の性別が入れ替わっているのだ。ふたりのキャラクター設定は、『リボンの騎士』においてサファイアひとり引き受けていたファッションとジェンダーの結びつきやせめぎ合いを、ふたつの人格に再配分したものと評価できる。

さらに、『リボンの騎士』においてサファイアが行っていた異性装が、男女の別を「鎧兜とドレス」に代表させるような、ある意味単純かつ記号的なものであったのにくらべ(6)、『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』では、掲載誌『CUTiE』がファッション誌だったという事情とも相まって、作品中に描かれるファッションの様態が『リボンの騎士』よりもずっとリアルで複雑化している点も見逃せない。たとえば、作中に登場する「トツカ」や「ジル・スチュアート」といったアパレルブランド名、あるいは「タンナチュレルブラン」(化粧下地)「ダリツシモ」(香水)といった商品名は、作者の想像の産物ではなく、『CUTiE』の中で実際に紹介される可能性がある実在のものだ。そして、ミリやモモが現実の読者と同じく、あるいはプロのファッションモデルとして読者を先導するようにして各種アイテムを身につけることは、リアリティの追求によるフィクション性の低減を引き起こしている。言い換えれば、実在するファッションアイテムを身につけることによって生起するリアリティが、本作をフィクションのくびきから解放つ可能性をはらんでいるということだ。フィクショナルな人物が実在の商品を身につけることで、作品世界はわたしたち読者の生きるこの世界と一種の



「地続き」となる。

実在の商品を登場させることのリアリティについては、いくえみ綾（一九六四年〜）の作品が「〃日常の一部としての恋愛」をリアリティたっぷりに描いて「いることに関して、南信長が「ここでいうリアリティとは、ストーリーではなく、登場人物たちのファッションや会話、小道具など、ディテール描写についてのことだ。九〇年代以降、ディテールのリアリティなしにはマンガも成立しづらくなってきた」（7）と述べているが、一九九六年から連載が開始された『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』についても同様の指摘があてはまるだろう。リアルな流行・風俗をトレースしつつ少女マンガというフィクションを成立させることが重要となったがって、作品中に実在のブランド名やファッションアイテムが登場するようになり、少女マンガの「ファッションカタログ化」が進んだのである。

ただし、安野作品に描かれるファッションは、ただ今日的なリアリティを保つためだけに存在するのではなく、必ずと言っていいほどそこにジェンダーの問題を介在させている（8）。『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』もまた「恋とおしゃれのメリイゴーラウンド・コミック！」（9）というキャッチコピーによって読者に明るい恋物語のイメージを届けながら、その一方で、かつて手塚が『リボンの騎士』で描いたような、ファッションとジェンダーの結びつきやせめぎ合いを強く感じさせる作品になっている。

そもそも安野作品には、ファッションや美容にまつわる安野自身の実体験を描いたエッセイマンガ『美人画報』シリーズ（10）や、男子高校生が「モテる」ためにエステへ通いつめ、服装や髪形に次々と手を加えては失敗を繰り返すコメディタッチの作品『花とミツバチ』（11）などがあり、それらの作品は、フィクションであれノンフィクションであれ、「めかす」「装う」といった行為が、誰／何のために行われるのかという問いへと収斂してゆく。やはり、安野にとってファッションは今日的なリアリティを保つためだけに存在しているのではないのだ。

このように、安野のマンガには、グラフィック（描画）とストーリー（物語）というマンガの基本構成要素だけでなく、グラフィックの発展型としてのファッション（衣服）という「第三の構成要素」が描き込まれていることが分かる。そして本章では、この「第三の構成要素」であるファッションに注目しながら『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』を分析する。異性装を行うミリとモモの物語が、『リボンの騎士』の系譜上にありながらも、「読者の生きる現実世界とどのように切り結ぶのか」というその一点において大胆に変奏されていることや、その変奏が作品のフィクション性を相対化するように読者に要請していることなどについて見てゆきたい。

## 二節 「男の子」の精神を享受するための異性装

『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』の主人公・ミリとその姉モモは双子のきょうだいである。ふたりは両親の別離が原因で生き別れとなっていたが、ミリの誕生日に再会する【図4】。しかし、再会を喜んだのもつかの間、ミリと暮らしていた父親が覚せい剤密輸と脱税の容疑で逮捕されてしまう。自宅・財産を差し押さえられてしまったミリは、唯一残された財産である古い一軒家へと移り住むことになる。そこへ、母親が旅に出てしまい、「育ての親は恋人ができて／ホントに行くところがない」（一卷二七頁）というモモも転がり込んでくる。きょうだいで同居がスタートするかと思つた矢先、この家に、ファッションモデルの男三人が勝手に住んでいることが発覚する。予期せぬ先住者の存在は、ミリたちを大いに驚かせるが、彼らは和解し、ルームシェアをすることに決める。ミリとモモは、ルームメイトたちとの交流を通じて、新しい生活、新しい仕事（彼らがファッションモデルだったことで、ミリとモモもモデル業をはじめ）、そして新しい恋愛を同時並行的に経験してゆくことになる。



【図4】安野モヨコ『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド 1』宝島社、1997年5月、12頁

すでに確認したとおり、生物学的には、ミリが女性、モモが男性なのだが、それぞれが自分の性に対する違和感と、自らとは異なる性への憧れを抱いている。男になりたい女（ミリ）と女になりたい男（モモ）で構成されるこの双生児は、対照的であり、相互補完的でもある。ただし、モモが日常的に女の姿で生活し、「あたしの夢はね／身体も女の子になってフツーのおうちでくらすこと!!

／（中略）／そのためには手術費貯金しなきゃ!!」（一卷五七頁）と語り、「あたしはできれば…この体をぬいで／めぐまれた環境の女の子の体にもぐり込んで／いつも美しくてやさしい心でうつとりするようなくらしを送りたい」（一卷一二七頁）という夢のため、豊胸手術を受けようとするなど、性転換を強く望み、女の肉体を本気で手に入れようとするのにくらべ（手術費用を失うことで結局この企みは挫折するのだが）、ミリは今ある肉体への不満や性転換願望はさほど強くない。たしかに、作中では「ちんこ生えてこないかな——」（一卷五頁）と考えたり、モモに男性器が欲しいかと訊かれれば「うん!!」（二巻四一頁）と答えたりするのだが、いずれも真剣味を欠くものであり、冗談の域を出ない。

「男の子になりたいな／あんなふーにしたいぜちくしょうッ」（一卷八頁）とミリが語るとき、彼女が真に憧れているのは、男の肉体ではない（彼女が手に入れたがついてい

る男性器は、憧れの象徴にすぎない)。このことは、ミリ自身が「いいなモモチちゃん」は女になる夢があつて：／あたしも男になろつかない：／でもそれもちよつとちがうつて言うか」(二巻五八頁)と語っていることから明らかだ。「男の子」への憧れはあるが、「男」になることについては「ちよつとちがう」と感じるミリにとって、「男」と「男の子」は別種のもので捉えられている。両者の違いは「男＝肉体」と「男の子＝精神」と記述することができるだろう。彼女は、「男」の肉体を手に入れたのではなく、「男の子」の精神を享受したいのである。



【図5】安野モヨコ『ジェリー インザ メリィゴーラウンド 1』宝島社、1997年5月、7頁

ミリは「男の子」に「自由で行動的／ステキ!!」(一巻五四頁)というイメージを抱いているが、それは「女の子」としてのミリがつまらない人生を送っていることの裏返しでもある。第一話では、「ミッシン系のおじようさま女

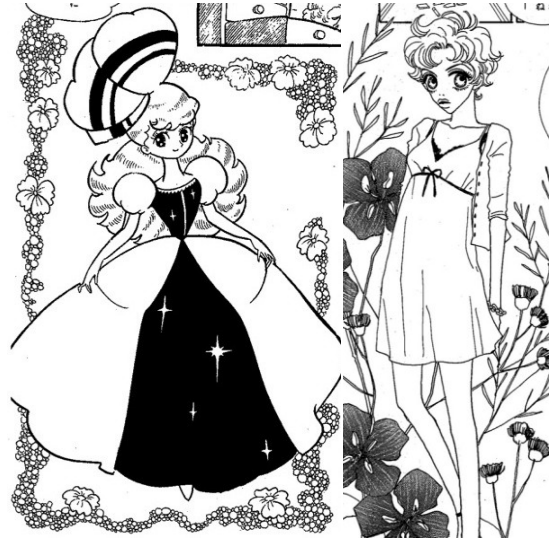
子高」(二巻四頁)のクラスにまったく馴染めないミリが描かれている。思春期女子の共通言語とも言える、おしゃれに関するお喋りに、ミリは辟易としている。プラダ・グッチ・シャネル・エルメス・トッカ・アクアガール・『JJ』といった固有名詞を樂しげに発するクラスメイトたちに拒絶反応を示すミリは、「女の子」たちの世界そのものに興味がなく、また、ファッション用語によって表象されている消費社会にもそれほど興味がない(そのため彼女は部屋を改造して遊ぶ「男の子」たちのDIY精神に感化され、自身もまた家具等を自作・リメイクしはじめる)。

もつともつとわくわくするよーな／めくるめくジェットコースターのような／そんなことがおこないかな(一巻六頁)

「女の子」の世界に希望を見いだせないミリは、「わくわくするよーな」ことを求めて異性装をし、「男の子」の世界に入って行こうと試みる。つまり、ミリにとっての異性装とは、ネガティブからポジティブへ、精神的なモードを切り替えるための装置なのである。また、ミリの異性装は、楽しむことや遊ぶことと紐づけられているため、多分に「子ども」っぽくもある。つまらない「女の子」の世界を離れて、「自由で行動的」な「男の子」として遊ぶために、ミリは異性装をするのだ。だからこそ、十六歳の誕生日をひとりで迎えたミリは、「よし!!／こんなふうに一人の誕生日を暗くすごしてもしょーがナイ／着がえて出かけよう!!／しかも男の子のかっこしよう」(一巻五頁)と、

カウボーイスタイルで街へと繰り出してゆくのである【図5】。やがて男装のファッションモデルとして仕事をするようになった際も、「そういえば前はよく／元氣出すときって男の子のかっこしてたっけ」（二巻一八六頁）と、自分を「元氣」にするものとして異性装を位置づけている。

異性装によって「男の子」になったミリが享受するのは、「自由」「行動的」「元氣」といった言葉であらわされる精神的要素である。そのため、彼女の異性装は、異性愛者としての性的志向や生まれ持った女の肉体と対立することはない。つまり「男の子」になりたいけれど「男の子」と恋愛もしたいという欲求がミリの中では矛盾しないのである。しかしながら、当の「男の子」が欲求するのは「女の子」もしくは「女」としてのミリである。



右【図6】安野モヨコ『ジェリー イン ザ メリゴラウ  
ンド 1』宝島社、1997年5月、139頁

左【図7】手塚治虫『リボンの騎士 1』講談社、2009年10  
月、197頁

する「男」である。つまり「男の子」と「女の子」によるプラトニック・ラブを飛び越え、その次の段階から恋愛をはじめようとするのだ。しかし、そのことは「女の子」「女」である自分を肯定しきれないミリを混乱させる。

ハジメとのデート当日、ミリは「エロエロエンジェルちゃん」（一巻一三八頁）というテーマでコーディネートされたファッションで出かけてゆく。しかしそれはコーディネートであるモモ自身が「いきなりあんなエロい格好できたらフツー男は／引くって!!!」（一巻一四一頁）と言うほど、強く女性性を感じさせる服装であった【図6】。着替えとメイクが完了したミリの背景には花が咲いているが、コマの枠線を取り払い、花によって登場人物の女性性を強調するのは、『リボンの騎士』でも使われている少女マンガの常套テクニクである【図7】。異性装を好むミリからすれば、これほど女性的なファッションはもはや「女装の範疇に属するもの」であり（女であるにもかかわらず

作中、ミリは憧れの人である「ハジメ」とデートをすることになる。「ハジメくんのことって昔からスキで／あこがれてんだけどなんか本当には近づけなくてちよつとはなれて見てた」（二巻一六六頁）というミリは、ハジメとのデートが決まると仕事が手に付かないほど浮き足立つ。しかし、彼はミリを「女」として欲望



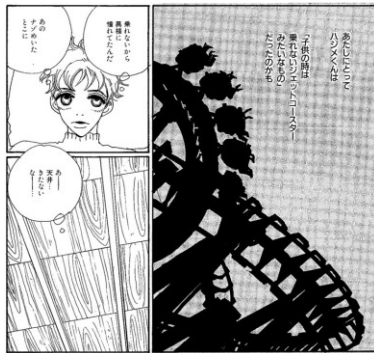
【図8】安野モヨコ『ジェリー インザ メリィゴーラウンド 1』宝島社、1997年5月、160頁

女物のかつらをかぶるサファイヤと同じだ)、ひるがえって「男の子」に憧れる普段の自分との乖離を生むものである。そして、ミリの過剰なファッションに反応したハジメは、早々にセックスを求めてくる。ミリも最初は彼の要求に応えようとするのだが、最終的にはこれを拒否、乱闘の末にベッドから逃走をはかり帰宅する。

体中に擦り傷を作り、髪を振り乱したミリの背景には、当然のことながらも花は描かれていない。そして、彼女の衣服は乱闘によって台無しとなり、その価値を毀損されている。さらに、女性性を感じさせる身体の動き（内股気味の歩行、上目遣いの視線等）が消え、腰に手を当てる飲み物を飲むなど、「男の子」のような動きが復活しているのも、ミリの「男の子」性の回復を分かりやすく示している【図8】。

憧れていたはずのハジメを拒んだ最大の理由は、「女」として求められることが彼女にとって不自然だったからだろう。ミリの身体は、度重なる異性装によって性の複数性に向かってひらかれ、中性的あるいは無性的なものとして再編成され、「女」としてのみ欲望されることを拒絶しているように見える（12）。乱闘を終えて帰宅したミリは、この日の出来事を次のように振り返る。

あたしにとってハジメくんは／「子供の時は乗れないジェットコースターみたいなもの」だったのかも／乗れないから異様に憧れてたんだ／あのナゾめいたところに（二巻一六六頁）



【図9】安野モヨコ『ジェリー インザ メリィゴーラウンド 1』宝島社、1997年5月、166頁

「女」として欲望されることの方向性・暴力性は「ジェットコースター」の比喻によつて語られ、乗車（＝セックス）を拒否したミリは、破瓜を回避し、未分化の性が許容される「子どもの時」にとどまることを選んでいる。ハジメの「ナゾめいたところ」に「憧れた」と分析する彼女が見つめているのは、部屋の「きたない」（二巻一六六頁）天井であり、それはジェットコースターの向こうに広がる遠い空と並置されることによって、ミリにとっての「遠い理想と近くの現実」が何であるかをわたしたちに教えてくれる【図9】。そしてミリはこ

の天井を「うすむらさきにぬつて」（二巻一六七頁）しまおうと考える。ミリの中で「男

の子」がやるものとしてのDIYと、すみれの花（の色）に仮託された少女趣味とが融合する象徴的なシーンだ【図10】。恋愛への憧れと性愛への挫折、あるいは、「男の子」への強い憧れと「女の子」の自意識。そうした複雑な思いが彼女のなかに生起していることを、ひとつのコマがはっきりと物語っている。

ハジメとのデートに失敗したことでミリが何かを学んだとすれば、それは、本質的には自己の内面と一致させる義務はなく、その時々で自由に選択することができるはずのファッションが、他者からは自己の内面をこそ表出していると解釈される可能性をつねにはらんでいるということである。したがって、デート後にミリが語る「モデルもちよっと頑張ってみようかな」（二巻一六七頁）「あたしもちゃんとモデルやってみようと思つて」（二巻一六九頁）という言葉からは、ファッションと自己の内面に関する彼女な



【図10】安野モヨコ『ジェリー インザメリィゴラウンド 1』宝島社、1997年5月、167頁

りの気づきを見て取るべきだろう。ファッションが原因で他者とのコミュニケーション不全が引き起こされたという事実を受け、ミリは改めてコミュニケーションツールとしてのファッションと向き合うとしているのだ。「衣服は言語で

ある」とは、ファッション理論がしばしば主張してきたことであるが（13）、ミリがファッションモデルの仕事に取り組むことは、「衣服＝言語」について学ぶこと、すなわちファッションを通じたコミュニケーションに関心が向けられていることを意味している。男装のファッションモデル・四倉ミリオの誕生は、ただ単にミリの異性装趣味の延長線上に置かれるべきではない。そうではなくて、ファッションという名の言語体系を獲得するため、主体的かつ積極的に選択された試みとして理解されるべきなのである。

### 三節 「幻」化する身体イメージ

ハジメとのデートに失敗したミリは、ファッションモデルの仕事を本格化させる。『リボンの騎士』のサファイアは、海賊ブラッドなどの例外を除けば「男の服」によって人々の目を欺くことにひとまず成功しているが、四倉ミリオのキャリアは、つねに「ほんとうは女なのではないのか」という世間の疑念とともにあり、したがって、人々の目を欺くという点に関して言えば不完全だ。世間の疑念は初仕事の時点ですでに顕著であり、ミリオはキャリアを積み積むほど、ますます女であることを疑われるようになっていく。

ミリオとしての初仕事である「ストロベリートルネード」（女性向け香水）の広告が話題になったとき、テレビは「今ウワサのこの少年？ いや少女？／一体この子は誰？／今や男か女かで大論争／ポスターが盗まれてます／でも盗んでるのは男の子!!」（一卷二二二頁）といった言葉で騒ぎ立てている。さらに「ねえねえしってる？／地元の子が言ってたんだけど／ホントは四倉ミリオって女らしいよ」（二巻六九頁）といった噂も出てきてしまう。ミリ自身も「ホントはもーバレーバレなんだろーな」（二巻五三頁）と感じているように、一四歳の男の子という公式プロフィールがほとんど効力を持たぬほどに噂の伝播力は強く、ミリオの正体が明かされるのは時間の問題、あるいは公然の秘密と言ってよい。異性装によって担保されるミリオの男性性は、本人に秘密を厳守しようという強い意志がないこともあり、期限付きのきわめて脆弱なものとなっている。

女であることを隠し、男であるように見せかけ、さらにモデルとして衣服を美しく着こなさなくてはならないという状況下にありながらも、ミリオは自分が「素材」として扱われるファッションモデルの仕事をおもしろいと感じている。しかし同時に、「素材」としての自分が想像以上のスピードで売れっ子になっていく状況は、自分のペースで「衣服＝言語」を獲得できないという苦しい現実には直結するものだ。本作でのミリは、何かを手に入れようとする際に妥協をしない、それゆえ優柔不断にも見えるキャラクターとして描かれている。父親の稼ぎで裕福な暮らしをしてきたミリは、「いつも なんでも欲しいと思う前に与えられてた／オモチャとかカワイイ服とかね／だから与えられる物って もういらないうって思ってた／自分で欲しい物を探したかったんだ」（一卷二八六頁）と思っているため、父親と離れて暮らすことになった今こそ、本当に欲しいものを妥協することなく手に入れたいと望んでいる。しかし、男のファッションモデルとして売り出され、予想外の売れ方をしてしまったために、「欲しいと思う前に与えられて」いるに等しい状況に再び陥っているのだ。

ミリからすれば、この状況を素直に喜べないのは当然のことなのだが、それはモモからすれば「贅沢な悩み」だ。なぜならモモは、裕福な暮らしとは無縁の半生を送り、女の肉体を手に入れたという願いを叶えることもできず、モデルになりたいと思ってもミリのようにスムーズにはいかないからだ（モモは、ミリよりだいぶ遅れてモデルにスカウトされている）。ミリとは違い、元来自己顕示欲の強いモモは、女の肉体を持ち、たまたまモデルにスカウトされただけなのに順調にキャリアを重ね、その幸運に喜びを感じないミリに苛立って仕方がない。

いつも あたしの欲しい物を普通に手にしている子がいる（その子にとってそれは別に望んでるモノじゃないんだけどね）／それをじっとそばで見てるんだわ／それ

があたしに運命づけられた位置（ポジション）／いいじゃないよ ミリちゃん／あなたは 女の子で／カワイくって モデルにもスカウトされて／ああ それから ハジメくんからも誘われて／あっちでもこっちでも大人気（二巻二一五頁）

しかし、「自分で欲しい物を探したかった」と語るミリにとって、どれだけ売れっ子となり、モモに嫉妬されようとも、四倉ミリオの思いがけぬ商業的成功が望まぬものであることに変わりはない。また、このようなミリの態度は、モデル業への熱意が、有名になることではなく、「衣服Ⅱ言語」の獲得に向けられていることを改めて強調するものとなっている。

このように、ミリはあくまで自分のペースを守りながら本当に欲しいものを手に入れようとし続ける。つまり、ミリにとってのモデル業は、何よりもまず「衣服Ⅱ言語」を獲得したい「自分のため」に存在しているのだ。それは裏返せば、モデルの自分を見てくれる視聴者や読者のための仕事ではないということであり、そのことは「プロ意識」の欠如として、批判の対象となってもいる。



【図11】安野モヨコ『ジェリー インザメリィゴーラウンド 3』宝島社、1998年9月、99頁

作中、ミリのことを「男の子として売り出そう」（一巻一三一頁）と決めた張本人であるモデル事務所のマネージャー「中村」に対し、ミリは自分にプロ意識があるかどうかを訊ねているが、「いまだにどっか「人に言われてやってる」って思ってるでしょ／だから失敗しても人のせい／自分で選んで決めて責任もつのがプロよ!!」（三巻一一

頁）と言われてしまう。しかしミリは、「あたしに選択権とか決定権ってあるんですか？」（三巻一一頁）と食ってかかり、自分のプロ意識のなさを棚に上げて、マイペースに仕事ができない不満をぶちまけるのだった。ミリが自分のペースを守りながら「ファッションⅡ言語」を獲得しようとする姿勢はそれほど徹底している。しかし、趣味の範囲で行われていた異性装が仕事となったことで、ミリがファッションを通じてコミュニケーションする相手は、まだ会ったことすらない誰かへと拡大し、もはやミリの意向だけではその範囲をコントロールできないところまで来ている。ハジメとのデートに続き、モデルの仕事でも、思わぬ形で出来るコミュニケーションにうまく対応することができないのである（こうしてミリの「衣服Ⅱ言語」の主体的獲得は、つねに順延させられてゆく）。

趣味の範囲で行われていた異性装が、仕事として行われるようになったという変化は、ファッションを通じた不特定多数とのコミュニケーションによって、四倉ミリオの身体イメージにも少なからぬ変化をもたらしている。ミリオというモデルが「本当は女なの



ではないか」という噂話とともに人気を得て、人口に膾炙することは、ミリオの存在自体がメディアとして機能していることの謂であるとともに、ミリオの身体イメージが、ファクションだけでなく社会の諸言説によっても再編成され得る、きわめてフィクショナルなものに変容しつつあることを読者に強く印象付ける。『ジェリー イン ザ メリゴーラウンド』において、ミリオのキャリアが頂点に達した証は「映画出演の決定」として描かれるが、オフアーされた役柄が「幻」であることは、ミリオのフィクションナルな身体イメージそのままであると言っている【図11】。ファクションモデルとして雑誌や映画に登場するミリオの身体イメージは、数限りなく繰り返される複製と、性別をめぐる噂によってメディア上を彷徨する「幻」そのものなのである。この状況は言うまでもなく、ジャン・ボードリヤールが指摘した「シミュラクル」、オリジナルなきコピーの現前であると言えるだろう（14）。

演技しないでいいよ／いいーのいいーの／演技つーのは何か思うところのある役には必要だけど／君の役はいるだけ／逆に演技してもらっちゃこまるのよ／漂うように空気のようにそこに在るだけでいいんだ／わかる？（三巻一六六―一六七頁）

映画の撮影にあたって、監督はこのような言葉でミリオに語りかけ、「居る」のではなく「在る」ように要請する。また監督は「考えんのやめて何も思わないで欲しい／それが君のシゴトです」（三巻一六八頁）とも発言している。監督は、ミリオが非人称的であるよう求めているのだ。つまり、本作において、公領域における異性装の実践によってもたらされたものは、四倉ミリオという名の「幻」（非人称的存在）だったということになる。そして、この帰結は「幻」の成立にとって必要不可欠なひとつの「実体」を暴こうとする動き、つまり「四倉ミリオ」を成立させている「四倉ミリ」とは何者なのかを暴こうとする動きを導出する。

本作において、四倉ミリオの正体は、いつばれてもおかしくない嘘によってかろうじて隠蔽されているが、当事者のミリにとって、それはさしたる問題ではない。というよりも、『ジェリー イン ザ メリゴーラウンド』において、「四倉ミリオとは何者なのか」という問いは、ミリ以外の人々によってのみ共有される問いであり、ミリ自身がそれについて考えることはほとんどないと言っている。たとえば、自分自身について考えるとき、ミリは「あたしは何がしたいんだろう何になりたいんだろう」（二巻六〇頁）と、疑問形で語り、答えを未来へと先送りしてしまう。そのようなミリから「自分らしさ」への執着を見て取ることは難しい。さらに、彼女が公私共に深く関わっているファ

ツシヨンそれ自体が極めてフィクショナルなものである以上、それは「自分らしさ」を覆い隠したり、時に偽ることさえも可能である。「いまやファッションは、人をあざむく手段となった」のであり「人々を固定的な社会秩序におくかわりに、社会の中でさまざまな存在になりたいという欲求を実現してくれる」（15）ものであり、異性装を行うミリの身体イメージには、「人をあざむく」フィクシオン性が刻印されているのだ。そのフィクシオン性は、ミリオとしての異性装を行うことで、ますます高まっていると考えることができよう。したがって、ミリ／ミリオの「自分らしさ」はつねにすでに不確定要素を含まざるを得ない。そうした身体イメージの総体が時宜を得て「幻」という配役へと結実しているのである。次に示すミリの言葉は、彼女がなぜ自分が何者であるかを考えようとしないうキャラクターなのかを知るための手がかりとなるものだ。

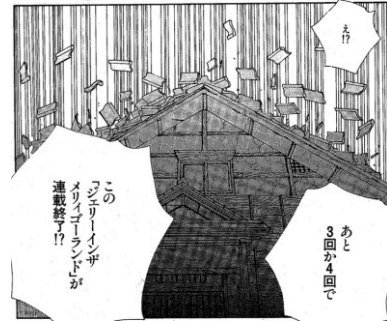
なんかね／へんなのかもしれないけど／あたしって昔からこーなの／自分の体な  
んだけど自分のものってカンジないの／だからわりと何やっても平気／なんでだ  
ろう／変かな／（中略）／自分の本体から少しズレて肉体があるってかんじなの（二  
巻一四二～一四三頁）

この発言から、ミリが昔から自己と身体の「ズレ」を感じ続けてきたキャラクターであることが分かる。そしてその「ズレ」があるからこそ、抵抗感を覚えることなく異性装に興じることができるのだということも分かってくる。むしろ、自己と身体の「ズレ」に悩むことなく、ファッションを利用して「さまざまな存在」になることを選び取ったミリの「先見の明」は、彼女の「女の子」としての（あるいは「女」としての）生きづらさを軽減するための智慧として、極めて正しいのではないだろうか。

趣味としての異性装が仕事としての異性装になり、四倉ミリであり四倉ミリオでもある彼女の人生は、ただ「性別越境」をしているのではなく、「衣服」＝「言語」によって「人をあざむく」——ファッションによって語る／騙る——物語を紡ぎ出している。ここには、思春期の女子が登場する少女マンガにありがちな「自分探し」に悩む女主人公は登場しない。「これがわたし」ではなく「どれもがわたし」であると考えるミリは、ファッションの持つフィクシオン性を利用して「さまざまな存在になりたいという欲求」を叶え、そのことによって、身体イメージの再編成を繰り返しつつ、一六歳の少女の「不確定要素に満ちた自分らしさ」＝「何者でもなさ」を謳歌するのである。

しかし本作は、ミリ／ミリオの体現するフィクシオン性が、それを暴こうとする大衆の欲望とつねにセットであることを忘れていない。以下、詳しくみてゆく。

#### 四節 テキスト上の「巨大な裂け目」



【図12】安野モヨコ『ジェリー イン ザ メリイゴラウンド 3』宝島社、1998年9月、197頁

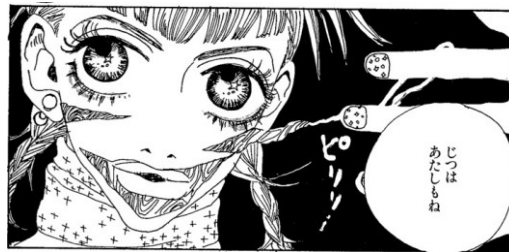
『ジェリー イン ザ メリイゴラウンド』において、ミリオが「幻」役をつとめる映画のクランクイン（第四二話）とクランクアップ（第四四話）の間に挿入されたエピソード「第四三話」は、同作の連載が終了するという事実「だけ」を描いている。つまり、ミリ／ミリオのフィクション性が「幻」という形で描かれようとするまさにそのタイミングで「第四三話」が登場するのだ。

これはテキスト上にあらわれた「巨大な裂け目」である。マンガの登場人物が読者に向かって語りかけるといふ技法自体は珍しいものではないが、一話すべてを使って登場人物たちが読者に連載終了の報告をするというのは、あまりにわたしたち読者の生きる現実へ接近しすぎている。物語世界内で積み上げてきたフィクションな事柄は、「第四三話」という「巨大な裂け目」が登場したことで、読者たちの生きる現実世界へと流れ出してゆくことになる。それは、先述した「リアリティの追求におけるフィクション性の低減」というレベルをはるかに上回る、フィクションからリアルへの非常に大胆な越境である。つまり「第四三話」とは、最終話に向けて、このフィクションを、そして読者を、ある種のカタストロフィへと導いてゆくエピソードなのだ。

「第四三話」あらずじは以下のようなものである。最初のコマでは、何かに気がついたモモが振り返り「なんか……／なんかすごく／なんかすごく嫌な予感」（三巻一九二頁）とつぶやいている。モモは「嫌な予感」にいてもたってもいられず「非常事態よ」（三巻一九三頁）と叫びながらモモたち同居人を次々に起こして回り、「逃げるわよ」（三巻一九四頁）と宣言する。「どこに？」（三巻一九四頁）という同居人の問いに対しモモは「そんなものムーミン谷に決まってんじゃない／ヘムレンさんに助けてもらおうよ」（三巻一九五頁）とギャグ混じりで答えているが、その顔は真剣そのものだ。しかし、同居人はそんなモモの焦りを理解できない。そして、とうとうモモは「あたしが言ってるのはこのマンガがおわっちゃうっていう／大ニュースなのよ!!」（三巻一九六頁）と打ち明け、皆を驚かせる【図12】。

自分たちが存在している『ジェリー イン ザ メリイゴラウンド』の作品世界から「ムーミン谷」という別の作品世界への避難を提案していることから窺い知れるように、自分たちがマンガの中に存在していること、フィクションな存在であることをモモはよく理解しており、そのことが彼女をして連載終了を告白させている。そして、

こうしたモモの告白に対し、真っ先に疑問を投げかけるのがミリであることには、大きな意味がある。ここで登場するのが他の同居人ではなくミリなのは、必然と言ってよい。なぜなら、異性装がもたらすさまざまなレベルでのフィクション性というものを経験しているのは、ミリとモモしかないからだ。彼女たちには、フィクションのフィクション性について語る資格があるのだ。振り返ってみれば、作品冒頭からこの双生児はともに異性装者であるという共通項を維持し続けてきた。そして、『ジェリー イン ザ メリゴーラウンド』という作品が終わりを迎えるとき、ファクションによる身体イメージのフィクション性を体現してきたミリとモモが、フィクションをめぐる対話を通じて、双生児ならではの共鳴性によって結び合わされてゆくのである。やはり彼女たち双生児は相互補完的だ。



【図13】安野モヨコ『ジェリー イン ザ メリゴーラウンド 3』宝島社、1998年9月、204頁

そして、フィクションの登場人物がフィクション性について語るといふ自己言及的な展開において、ミリの疑問は読者の疑問へと容易にすり替わってしまう。「このマンガ終わっちゃったらあたし達／どうなるの!？」(三巻一九八頁)という発言は、ミリの疑問であると同時にわたしたち読者の疑問だ。このあとミリとモモの会話は次のような展開を見せるが、ここで繰り広げられているのは、彼女たちの会話であると同時に、ほぼ不可避免的に読者とモモの会話でもあると言えるだろう。

モモ…あんたが現実だっと思ってるこの世界／全てが偽物でつくりもの／全てがまぼろしでうその世界かもしれない／大体／今窓の外の風景が本物だっって言

う保証は？／もしかしてぐるぐるねとねとしたものかもしれない／あたし

達が一步外に出た瞬間に「街のフリ」をしてるのかもしれない

ミリ…そうなのかも／……………そんな気もしてきた…

モモ…じつはあたしもね (三巻二〇一―二〇四頁)

会話最後のコマは、モモの顔面アップである【図13】。顔面の皮膚には幾条もの亀裂が入り、その奥にはおよそ人間のものとは思われぬ渦巻状の組織が見えている。注目すべきは、少し微笑んでいるようにも見えるモモの大きな瞳の中に、少女マンガ的表現の代表格とも言える「星」が描かれているということ——安野作品は通常瞳の中に星を描くような古典的手法を採用しないにも関わらず——である。モモの瞳に仮託されているのは、おそらく、少女マンガというフィクションとは一体何なのか、という問いであ



【図 14】安野モヨコ『ジェリー インザ メリィゴーラウンド 3』宝島社、1998 年 9 月、206 頁

本人であるミリは、意味深としか思えぬ顔をわたしたちに見せて、夢の内容を「言ったら正夢になっちゃうから／いわない」（三巻二〇六頁）【図 14】と言うのである。そして次のコマにも暗闇に光る星がひとつ。もはや読者はこの「夢オチ」を素直に受け取ることが不可能であろう。少女マンガというフィクションは、「全てが偽物でつくりもの」であるような暗闇の世界に輝く星なのだ。たとえその深層に「ぐるぐるねとねとした」グロテスクなものが渦巻いていようと、表層はあくまで美しく輝かしいものとして存在するのが、少女マンガというメディアであることを、モモは自らの身をもって示しているのである。

また、このエピソード以降、作品の虚構性を露悪的なまでに表現するシーン（作中人物が『CUTE』本誌を読んで感想を述べる、作品のドラマ化について告知する、等々）が多数見られるのも、「第四三話」が本章でいうところの「巨大な裂け目」であり、縫い閉じることが不可能であると見なす安野モヨコ自身の意識が反映されたものと捉えることができる。作者、作中人物、読者が三者三様に『ジェリー インザ メリィゴーラウンド』のフィクション性を強く感じる中、作品はミリが見た夢の通り最終回を迎える。「恋とおしゃれのメリィゴーラウンド・コミック！」と銘打たれた本作が、フィクションのフィクション性を描き、少女マンガそれ自体のフィクション性をも喝破しつつ最終回に突入するこの結末は、極めてラディカルだと言いたいようがない。

## 五節 ファッション／フィクションの物語へ

『ジェリー インザ メリィゴーラウンド』は『リボンの騎士』の系譜上にありながら、フィクションの世界に自閉せず、異性装によるファッションのフィクション性を重層的に描くことで、少女マンガというフィクションが一体何であるかを読者に考えさせる結末を迎えている。『リボンの騎士』が、王子様やお姫様の登場する、「おとぎ話」であり、現実世界に何らの脅威も与えない、それゆえ子ども向けの良質な作品

る。顔の皮膚が剥がされ、深層にある新たな組織が暴露されるシーンに限って、瞳の星がきらめいているのは、単なる偶然だろうか。このたった一コマの中に少女マンガジャンル全体のフィクション性を撃つかのような批評性がたしかに息づいていることを看取すべきではないのだろうか。次のページで、全てが夢であったということが明かされるが、その夢を見た張

であったとすれば、サファイヤと一歳しか年齢の違わないミリとモモの物語は、ファクション／フィクションの物語を、読者の生きる現実世界と直結させる生々しさを見せるものであった。

それまで積み上げてきたプロットを無視するかのように挿入される「第四三話」は（16）、テキスト上に現れた「巨大な裂け目」であり「マンガはフィクションである」という、「知ってはいるが教えてほしくないこと」を再認識するよう仕向ける契機となっている。「恋とおしゃれのメリイゴーラウンド・コミック!」といううたい文句に魅力を感じ、恋物語の世界に遊ぶことを期待する読者にとって、「第四三話」以降で展開される諸エピソードは、ひとことと言って予想外であろし、読者の期待に暴力性をもつて介入するものであるとも言える。しかしながら、その暴力性こそがこの作品を凡百の恋物語とは別種のものに行っているのもまた事実である。

ファクションをスプリングボードにして、フィクションとは何かを批判的に描き出したのが『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』という作品である。どんなに目新しく奇抜なファクションも「新たなスタンダード」となり、「既存のもの」へ変化してゆく可能性があると同じように、『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』というフィクションが持っている暴力性をはらんだ批評性もまた、少女マンガ史における「新たなスタンダード」となる可能性に向かって開かれている。それが「既存のもの」となるのは、決して悪いことではないだろう。なぜならそれが『リボンの騎士』から受け継いだものを、進化・深化させてゆくことへと繋がっているからである。

〔注〕

（1）「ストーリー少女漫画の第一号」とは、手塚治虫自身による言葉である（手塚治虫「あとがき」『手塚治虫漫画全集八六 リボンの騎士②——少女クラブ版——』講談社、一九七九年十一月）。手塚はこのほかにも「当時少女漫画にストーリーものがなかったせいで、たいへんうけました」（手塚治虫「あとがき」『手塚治虫漫画全集六 リボンの騎士③』講談社、一九七七年十二月）と述べるなど、繰り返し『リボンの騎士』が日本で初めての少女向けストーリーマンガである点を強調しているが、作者自身によるこうした主張については「ストーリーマンガを少女雑誌に持ち込んだという点で大きな意味を持っていた」（米沢嘉博「第二章 少女マンガ幼年期のはじまり」『戦後少女マンガ史』ちくま書房、二〇〇七年八月）と肯定的に評価される一方で「手塚治虫を常に絶対的な「起源」として見いだそうとする限り、マンガ表現史は書き得ない」（伊藤剛「第五章 テヅカ・イズ・デッド——手塚治虫という「円環」の外で」『テヅカ・イズ・デ

ツド——ひらかれたマンガ表現論へ』NTT出版、二〇〇五年九月）と否定的に評価されてもいる。本論では、起源をめぐる議論には一定の留保を付した上で、少女マンガがその勃興期において「異性装」というテーマを採用し、ファッションとジェンダーの双方を描いていたという事実のみ注目したい。

(2) 藤本由香里「女の両性具有、男の半陰陽」(『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』学陽書房、一九九八年三月)

(3) 押山美知子「第一章 〈男装の少女〉キャラクターの出発点——手塚治虫『リボンの騎士』」(『少女マンガジェンダー表象論——〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ』彩流社、二〇〇七年二月)

(4) 岩下朋世「第二章 登場人物の構成と表現の機構——「リボンの騎士」再考」(『少女マンガの表現機構——ひらかれたマンガ表現史と「手塚治虫」』NTT出版、二〇一三年七月)

(5) 『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』は『CUTiE』(宝島社)誌上で、一九九六年五月二七日号から一九九八年五月二五日号まで連載された後、単行本化・文庫化されている。

(6) 押山美知子は、「第一章 〈男装の少女〉キャラクターの出発点——手塚治虫『リボンの騎士』」(『少女マンガジェンダー表象論——〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ』彩流社、二〇〇七年二月)の中で、サファイアのファッションが極めて記号的であるという点について次のように述べている。「ドレスが女性キャラクターの服飾標識であることはわざわざ指摘するまでもないが、(中略)サファイアの身に付けるドレスは、リボンやハート模様という更なる女性キャラクターの表象記号で装飾されることにより、ドレスそのものが有する女性性の表象度がより高められていると見なすことができるのだ。サファイアのドレスを装飾するリボンやハート模様は、侍女たちのドレスに同じような装飾がないことから明らかなように、ヒロイン・サファイアとその他の女性キャラクターを差異化し、女性としてのサファイアを殊更強調するという点で、少なくない意味を持つ表象記号なのである」。また、男装時のサファイアについては、「ドレスと羽飾りを引き裂き、脱ぎ捨てる」「人形を放り投げる」「帽子のリボンを投げ捨てる、鎧兜を身に着け、銃撃するといった具合に、女性の表象記号を放棄し、男性の表象記号を着装する」様子が描かれているという。

(7) 南信長「第五章 〈少女〉は成長して〈女〉になる、か」(『現代マンガの冒険者たち 大友克洋からオノ・ナツメまで』NTT出版、二〇〇八年五月)

(8) 安野作品におけるファッションとジェンダーというテーマについては、第八章で取り上げた『脂肪と言う名の服を着て』が、「脂肪」という「服」を着た女主人公が「男

の視線」や「男」それ自体を否定する物語であったことがすぐに思い出される。また、第九章で取り上げた『働きマン』では、女主人公の男性化する様子が特撮ヒーローの変身シーンになぞらえられているが、「変身」という現象もファクションとジェンダーに関わるものだと言っている。

(9) 本作(単行本)の表紙に掲げられたうたい文句。文庫版ではこの部分が削除されているものの、帯には「超人気! 安野モヨコのおしゃれなラブ・コミック!!」の一文が挿入され、恋愛とファクションが同作の二大キーワードであることを読者に訴えかけるものとなっている。

(10) 『美人画報』シリーズは、美容雑誌『VOCÉ』(講談社)誌上での連載(一九九八年五月号〜二〇〇三年八月号)を『美人画報』『美人画報ハイパー』『美人画報ワンダー』の三冊にまとめたものを指している。

(11) 『花とミツバチ』は『ヤングマガジン』(講談社)誌上において一九九九年六号から二〇〇三年四二号まで連載された後、「ヤンマガKC」から単行本化された。

(12) 「男の子」に憧れ異性装を繰り返すミリが、デートでは女装をし、しかし「女」としてハジメに欲望されることを拒否して激しい乱闘になる一連の流れは、ジュディ・バトラー『ジェンダー・トラブル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』(竹村和子訳、青土社、一九九九年四月)における、異性装(女装)をめぐる以下のような議論を思い起こさせる。「異装が「女」という統一的なイメージを作るものであるにせよ(異装を批判する人がよく弾劾する点である)、それは同時に、異性愛の首尾一貫性という規則的な虚構をつうじて統一性として誤って自然化されているジェンダー経験のさまざまな局面が、それぞれまったく別物だということを明らかにするものでもある。ジェンダーを模倣することによつて、異装はジェンダーの偶発性だけでなく、ジェンダーそれ自体が模倣の構造をもつことを、明らかにするのである。事実、快楽のひとつであるパフォーマンスの眩暈は、セックスとジェンダーの統一的な因果関係を自然で必然だと規定している文化装置に逆つて、両者の関係性はそもそも根本的に偶発的なものだという認識を持つときに、生まれるものである。異性愛の首尾一貫性という法の代わりに、セックスとジェンダーの区別を受け入れ、かつその統一性をねつ造する文化のメカニズムを芝居がかつて演じるパフォーマンスによつて、セックスとジェンダーは脱自然化されていくのである」。この議論の中でバトラーは、異性装というパフォーマンスがセックスとジェンダーを自明視する文化装置に逆らうものであることを指摘している。ミリがハジメとの乱闘で女性的すぎる服をぼろぼろにしてしまう(「男の子」に戻つてゆく)様子は、「セックスとジェンダーの統一的な因果関係を自然で必然だと規定」しているハジメおよび彼が体言している異性愛体制への拒否反応をはっきりと描き出し



ている。その意味でミリの乱闘は、セックスとジェンダーの「脱自然化」へと接続し得るものである。

(13) 「衣服は言語である」ということについて、たとえばジョアン・フィンケルシュタインは「第三章 衣服の意味を読むこと」『ファッションの文化社会学』成実弘至訳、せりか書房、二〇〇七年九月)の中で「服装は厳密には記号体系ではないにせよ、着る人のアイデンティティを伝えるコミュニケーションの方法である」とする立場から「ファッションが人々の間にある細かな意味の交換から構成された複雑な「言語」として考えてもいいように思える。しかしそう考えると、ファッションを実際の言語と混同してしまうだろう。いいかえると、ファッションとはわかる人だけがわかる記号体系であり、その暗黙のかつ厳密な規則にしたがって一部の人々が他人を排除したり、社会的な差異を誇示したりするものである」と述べている。

(14) ジャン・ボードリヤール『シミュラクルとシミュレーション』(竹原あき子訳 法政大学出版局、一九八四年三月)

(15) ジョアン・フィンケルシュタイン「第四章 自己をつくり上げる」(『ファッションの文化社会学』成実弘至訳、せりか書房、二〇〇七年九月)

(16) それまで積み上げてきたプロットを無視するかのようなエピソードを差し挟むことにより、作品世界に一種のカタストロフィが発生する『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』の展開は、アニメ作品『新世紀エヴァンゲリオン』シリーズを思い起こさせる。同シリーズを手がける庵野秀明は、安野の夫だ。『エヴァ』には、大きく分けてテレビシリーズと劇場版シリーズがあるが、テレビシリーズの『エヴァ』における最終二話は、それまで描かれてきたもの(地球外からの侵略者「使徒」と人造人間エヴァンゲリオンとの戦闘や、それと平行して極秘裏に進められている「人類補完計画」の進捗状況など)を無視するかのように、主人公である一四歳の少年「碇シンジ」の内面世界に焦点化している。同作の放送期間(一九九五年一〇月〜一九九六年三月)が『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』の連載期間(一九九六年四月〜一九九八年四月)と重なっていること、また、『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』の中でミリが手にしている雑誌の表紙を飾っているのが『エヴァ』の登場人物「綾波レイ」であることなど、両作の影響関係をうかがわせる要素は少なくない。これについては、いずれ別稿を設けて論じたい。

\*各マンガ作品の引用は以下に拠った。

『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』(宝島社、全三巻)

『リボンの騎士』手塚治虫文庫全集版(講談社、全二巻)

## 第八章 『脂肪と言う名の服を着て』論

### ——一般職コミュニティにおける「ダブルバインド」

#### 一節 労働意欲の希薄な女主人公

日本の一九九〇年代は「女の労働」をめぐる理想と現実にさまざまな変化がもたらされた十年であった。

変化のきっかけとなったのは、一九八六年に施行された男女雇用機会均等法である。同法を出発点として、九〇年代に入るとジェンダーの平等へ向けた取り組みがより具体的なカタチで本格化していった。久場熾子は「雇用や労働をめぐるジェンダー平等問題への視点の深まりが見られ、政策的対応や法制度的取り組みにも新しい展開を見せている」ことの証左として、「なかでも代表的なものとして、労働基準法の改正を伴う改正男女雇用機会均等法（一九九七年、一九九九年施行）と、男女共同参画社会基本法が成立（一九九九年）している」（１）ことを挙げている。このように、九〇年代は性別分業的社会システムからの脱却が、法整備のレベルで目指された時代だった。

法整備によって労働のあり方が変化しはじめたという事実に対し、マンガもまた無関心、無関係ではいらなかった。とくに、少女マンガというジャンルが「現実の〈私〉やその周りの〈世界〉を、どう解釈するか」（２）を問題とし、現実に対応するためのマニュアルとしての側面を持つ表現媒体である以上、労働環境の変化という現実が作品に反映されることは不可避とさえ言えるだろう。藤本由香里も、「コミックに登場する職業の変遷」が「敏感に世の中の動きを反映している」と指摘した上で次のように述べている。

かつての少女マンガにおいてヒロインの職業といえば、まず、女優、歌手、モデル、作家、漫画家、デザイナー、バレリーナ、そして実業団のスポーツ選手、というところに相場は決まっていた。それにオーソドックスなところで先生と看護婦が加われば、まずパーフェクトである。つまり、かつての少女たちにとって「お嫁さん」以外のところで夢を持つとすれば、先生・看護婦という女性の二大伝統職業を除いては、並外れた個性と才能で勝負する「選ばれた」女性になる以外に道はなかった、ということになる。〔／＼〕それが、七〇年代後半にさしかかって、スタイリッシュトという職業が登場してきたあたりから、情勢は微妙に変化しはじめる。フラワーアレンジメントやインテリアコーディネーター、それにウインドーデコレーターといった、「才能」というより「センス」で勝負する職業が選択肢に加わりはじめる

のである（中略）。「」しかし、なんといっても画期的だったのは、一九八六年の男女雇用機会均等法施行以降、会社勤めのごく普通のOLが仕事に頑張る姿を描いた作品が登場してきたことである。ザル法と言われた均等法だが、ことコミックに関するかぎり、この法律が、社会や女性の意識を仕事に向けさせることにあずかって力あったことは疑いがない。（3）

藤本の指摘を裏返せば、一九八六年以前の少女マンガにおいて「社会や女性の意識を仕事に向けさせる」ことはさほど重要視されていなかったということになるだろう。言い換えるなら、八六年以前は、労働が作品のメインテーマに据えられることは少なく、多くの場合、労働は主人公の恋愛模様を彩るための小道具でしかなかったということだ（4）。

同様の指摘は米沢嘉博によってもなされている。米沢は、少女マンガが「職場を舞台に、働く「少女」を描き始めた」ことを論じるにあたり、職場を「恋と青春を展開させる新しい舞台」としながらも「舞台以上の意味を持たなかった」と位置づけ「話の中心は「職場の恋愛」であった」と述べる（5）。八六年以前の少女マンガに描かれた「女の労働」がいかに扱いの小さなものであったかを鑑みれば、男女雇用機会均等法の登場が与えたインパクトがどれほど大きなものであったかが窺い知れよう。

本章で取りあげる『脂肪と言う名の服を着て』の作者・安野モヨコは、少女マンガに描かれる労働が恋愛にとつての小道具でしかなかった時代を経て、労働を通じて登場人物の自己実現を描き出そうとするに至った「一九八六年前後」の流れに呼応するかのごとく、学園を舞台としたラブコメから、「女の労働」を描いた物語へと作品テーマを変えていったマンガ家だ（6）。一九九六年から『週刊女性』（主婦と生活社）誌上で連載が開始され、後に単行本化された『脂肪と言う名の服を着て』（7）は、それまで学園ものを手がけていた安野がはじめてOLを主人公にした作品である。しかし、この作品で安野が主人公に採用したのは、「一九八六年前後」の世相をダイレクトに反映した女ではなく、企業的一般職に従事するOL、しかも、労働を通じて自己実現など考えたこともないようなOLであった。働くことに何の意義も見出そうとしない主人公の態度は、九〇年代の少女マンガにおける「労働というテーマの質的变化」に照らせば、いうまでもなく「退行」である。少女マンガの登場人物が働くことで何かをつかみ取ろうとし、本気で出世や自立を望み、仕事のために恋愛を犠牲にすることさえあった状況下で、さしたる目標もなく働き、食べることぐらいしか興味のない地味な人物を主人公としたことは、あまりに分かりやすい「退行」であるがゆえに、かえって違和感を醸成する。こうした主人公を登場させることは、安野自身の労働に対する無関心を即座に意味するも

のではない。むしろ、安野の労働に対する関心は以前からあった。たとえば、安野は二〇〇五年に受けたインタビューの中で『ハッピー・マニア』連載時（一九九五年～二〇〇一年）の自分について次のように語っている。

働いている人って職種がぜんぜん違って、わりとみんな同じことを考えるんだな  
といつも感じていたんですね。そういうことも『ハッピー・マニア』の中で描きた  
かったんだけど、シゲタ（※『ハッピー・マニア』の女主人公——引用者注）は「仕  
事が続かない」というキャラでもあったので、あの話には盛り込めなかった。だか  
ら今回は、一所懸命目の前の仕事に集中している女性を描こうと最初に決めたん  
です（8）。

この発言を読む限り、九〇年代なかばには安野の中に労働をテーマとすることへの関  
心が芽生えていたことが分かる。しかしながら、二〇〇四年に『働きマン』の連載を開  
始するまで、安野作品に「一所懸命目の前の仕事に集中している女性」、すなわち、労  
働を通じた自己実現を目指す主人公は登場しない。それどころか、労働意欲がどれほど  
あるのか怪しい恋愛狂のフリーターや一般職のOLが登場しているのだ（9）。一九九  
〇年代の安野作品において、「一所懸命目の前の仕事に集中している女性」を描きたい  
という意欲がストレートに表出されなかった「ねじれ」を一体どのように考えればよい  
のだろうか。

本論では、以下『脂肪と言う名の服を着て』の分析を通じて、安野モヨコ作品に描か  
れた労働の問題系について考察する。九〇年代において労働意欲が希薄な主人公を登場  
させることの効果について考察することを主たる目的としつつ、社会の趨勢から無関係  
でいられない少女マンガというメディアが、社会から何を吸収し、社会にどう還元し得  
るのかについても見てゆきたい。

## 二節 闘争と連帯の「ダブルバインド」

『脂肪と言う名の服を着て』の主人公である「花沢のこ」は、ひとり暮らしをしながら  
会社勤めをする一般職OLである。四大家族の次女として生まれ、幼いころから食べ  
ることに執着があり、体型はつねに肥満気味だ。美少女だった姉と比較されながら育つ  
たせいか、性格は控えめで目立たない。幼い頃からずっと「デブ」「ブス」と言われ続  
け、人間関係については苦労が多いが、恋人はいる。「物産」に勤めるエリートサラリ  
ーマン「斉藤」との交際は、高校時代から八年も続いている（なお、斉藤との交際年数

から推察するに、この年齢はおよそ二三歳から二五歳の間である。斎藤のようなエリートと長い間付き合っているという点を除くと、本当に「地味で暗い女」といった風情だが、彼女自身は「それなりの仕事と男」(10)を持っている現状に満足している様子である。しかし、そんなのこに、同僚の「橘マユミ」が目をつけたことで、彼女の人生は大きく変わってゆく。



【図1】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て【完全版】』祥伝社、2002年8月、25頁

物語の舞台は、この勤め先が大半を占めている。

しかし、本章冒頭で述べたように、仕事による自己実現の類は描かれない。のこに関して言えば、そもそも仕事による自己実現という目標を掲げられるだけの余地が残されていないのだ。たとえば、職場でのこは、男の社員からいきなり「花沢／コピーとってこいよ遅いんだよ／ブタめ！」(九／一〇頁)と罵られたり、係長から「花沢くん／君 人の話聞いてんの？／ハイだけ言ってりやいいってもんじやないんだよ？／大体 君 自分の思ってることもハッキリしないようじゃ／もういい!! 仕事してくれさつさと!!」(二五／二六頁)と怒鳴られたりしている【図1】。そのような扱いを受けなければならないほど彼女が無能であるというよりは、地味で自己主張がなさそうだというイメージのせいで、必要以上に負の感情をぶつけられやすいと言った方が正しい。仕事以前の問題として、まず職場の人間に自分の存在を認めてもらうことすら叶わないのが彼女の日常なのである。

こうした労働環境に対し、なんらかの改善もしくは抵抗を試みようという意思のこにはない。これも仕事による自己実現にあらかじめ挫折していることの証左となっている。「ブタめ！」という暴言を吐いた社員に対し、目を合わせることもなく背を向けたままの彼女が考えていたのは「男の人でたまにすごく嫌悪感をぶつけてくる人がいる／何か悪いことをしたのかもしれないけど身に覚えがなくて／でも べつに気にしないのあたし昔からそうだから」(二〇頁)ということであつたし、係長の叱責にも、頭の中で「あたしがおとなしいからって当たりやがって……」(二五頁)と思いはするが、口答えはしない。のこは、自身にふりかかるあらゆる理不尽を「べつに気にしない」というひと言で処理するキャラクターとして読者の前に現れる。OLが登場し、職場を舞台とする物語でありながら、仕事を通じた成長というテーマは周到に排除されているのである。

では、この作品が描き出そうとしているものは一体何なのか。それは一般職OLたちの作り出すコミュニティの実態だ。本論ではそれを「一般職コミュニティ」と呼ぶこと

にする。端的に言えば「一般職コミュニティ」とは「女だらけの世界」である。そして、この世界においては、ほとんどすべての構成員が「女が女を格付けするゲーム」に参加している。恋愛、美醜、ファッションなど、格付けの対象となる項目は多岐にわたるが、それらは全て「女としての出来不出来」に関するものだ。彼女たちは、労働者としてのランクではなく、女としてのランクを互いに査定し合うのである。厄介なことに、このゲームは「総合職コミュニティ」という「男だらけの世界」からは気取られないような方法で行われる。したがって、彼女たちが闘争のモードにあることは、基本的にコミュニティの「内部」でしか知られることがなく、職場という「外部」では、表面的なものであるにせよ、一般職OLの連帯が演出されるのである。つまり、彼女たちは会社内で闘争と連帯という、相反する行動を同時に遂行しているのだ。



【図2】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て[完全版]』祥伝社、2002年8月、77頁

もちろん、このゲームに参加しないという選択肢もあるにはある。しかし、闘争と連帯が分かちがたく結びついている以上、闘争の拒否はそのまま連帯の拒否を意味し、連帯できない女はコミュニティからの離脱を余儀なくされる。作中、のこの「次ぐくらいに暗いと言われている」(七七頁)一般職OL「田端」が登場する【図2】。彼女は明らかに「つまはじき者」として描かれている。

社内に友人を持たず、つねにひとりで行動しているのは、彼女がゲームから「降りている」ことの謂にほかならない。また、田端に対して男の社員が「なんなんだろうなああの女は!!わけわからん」(二二七頁)と言うのは、田端個人を評したものというより、女同士連帯することが当たり前の一般職OLでありながら、コミュニティに属することなく行動していることが「外部」にいる男たちにとっては不気味であり、違和感を抱かせるものだからだと解釈できる(11)。なお、物語の後半において、マユミが会社の資金を横領したところ、そのことが田端によって暴かれ、会社にいられなくなったマユミが失踪してしまうという展開があるが、これは社内のいかなるコミュニティにも所属せず単独行動をしている田端だけが、どこからも何の制約も受けずマユミの罪を調査・告発し得る存在であることを示すものだ。

闘争と連帯を同時に遂行する必要がある上に、クリアすべき事項も多いこのゲームの難易度は高く、勝利することは困難である。しかし、これほど射幸性が高いにも関わらず、ゲームへの参加者は後を絶たない。それは、参加者たちがこのゲームに積極的に参加しているのではなく、ゲームから逃げられなくなっているからだ。

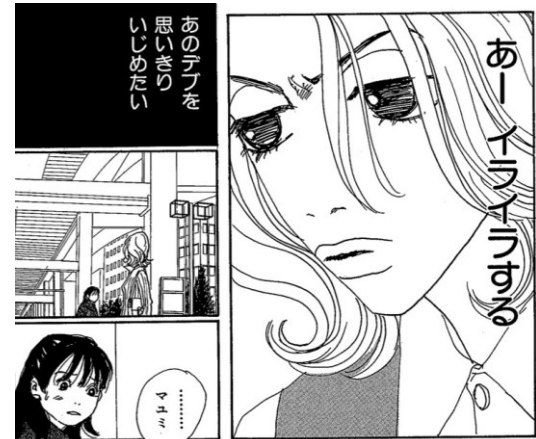


【図3】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て  
【完全版】』祥伝社、2002年8月、154頁

「ダブルバインド」状態が精神疾患を生ぜしめるということを発見したが(12)、「闘争⇨仲良くするな」と「連帯⇨仲良くしろ」の双方が職場(少なくとも働いている間は「そこから逃げ出してはならない」場所である)において遂行されるという状況は「ダブルバインド」によって精神疾患が引き起こされる条件ととてもよく似ている。本来両立し得ないふたつの基準を無理に両立しようとすれば、そこに精神バランスの乱れが生起することは避けられない。さらに、連帯と闘争が長期にわたれば、その分、症状は深刻化する。このようにして女たちはゲームを降りるという発想それ自体から遠ざけられてゆくのだ。

作中、職場ではいつも数人の取り巻きと行動をとともにしているマユミが、「千夏」という同僚女子をいじめるシーンが出てくる。美しく勝ち気なマユミは、千夏に話しかけられても取り合おうとしなかった自分の心変わりを「フツウだけど」(一五四頁)と言いつつ【図3】。彼女は、昨日まで自分の取り巻きだった千夏を仲間はずれにすることに何の躊躇も感じていない。千夏は、マユミの取り巻きであることによって自分のポジションを守ってきたが、マユミの気が変わったことで、一瞬にして格付けゲームの順位を下げることになったのである。

マユミの行動は、このゲームの「勝ちパターン」を示していると同時に、彼女が強力な「ダブルバインド」状態にあることもよく表している。女同士の格付けゲームにおいて、優位性はささいなことですぐに失われてしまう。勝ち組が次の日には負け組になってしまうという反転可能性を巧みに操作できなければ、ゲームに勝ち続けることはできない(千夏はマユミとの安定的な関係を過信したため敗北を喫することになった)。しかし、この「反転可能性を操作できる」ということ自体が「ダブルバインド」の渦中にあるということにはほかならない。そして、勝ち組であればあるほど、「ダブルバインド」は強力に作用している。マユミの場合、勝ち気な性格も手伝ってか、自分が「ダブルバインド」状態にあるという自覚はない。しかし、「ダブルバインド」に何らかの揺らぎが生じると、彼女は「いらだち」の感情に襲われてしまう。



【図4】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て【完全版】』祥伝社、2002年8月、155頁

のこが発注ミスの濡れ衣を着せられ「人生の敗北者が送り込まれるところ」(二二〇頁)呼ばれている「地下室」送りになり、フロアに姿を見せなくなった際、マユミが「あーイライラする／あのデブを思いきりいじめたい」(二五五頁)と考えるシーンがある。クローズアップされたマユミの顔には、眉間の皺がはっきりと刻まれており、発言の後半は背景が黒く塗りつぶされている。マユミの視野狭窄ぶりが見て取れるコマだ【図4】。

マユミのいらだちは、のことという存在の欠落がマユミの「ダブルバインド」状態に揺さぶりをかけていることを表すものだ。職場にのことマユミの双方がいる状況で、連帯を仮構しながら裏では女として劣位にあるのこを打ちのめす。このことごとによって保たれていた「ダブルバインド」という名の均衡が揺らいだために、マユミの眉間にはしわが寄り、前髪は乱れ、目はうつろになるのだ。本来、「ダブルバインド」状態に置かれていることは不健全なことだと言えるが、この状態に深くはまりこんでいるマユミにとっては、むしろ「ダブルバインド」状態こそが安定を意味するものになってしまっている。

かつての均衡を取り戻そうといらだつマユミは、会社帰りに「地下室」で働く者が利用する裏口でわざわざのこを待ち伏せし、嫌がらせをしようとする。のこに発注ミスの濡れ衣を着せ、「地下室」送りにしたのは、誰であろうマユミ自身なのである。そうであるにも関わらず、のこの姿がフロアから消えた途端、自ら追放を企てたそのターゲットに会いに行ってしまうマユミの様子は、紛れもなく「禁断症状」を呈していると言えるだろう。

つまり、のこに対するマユミの執着は単なる「ブスいじめ」などではなく、「一般職コミュニティ」で起きた「ダブルバインド」の「症例」として見るべきなのである。また、マユミがこの交際相手である斉藤に接近し、肉体関係を持つようになったこともマユミの「ダブルバインド」状態が原因であると考えるべきだろう。もともと赤の他人であり、連絡先も知らない斉藤のことを、会社名だけで探し出し、寝取ってしまうマユミの一種異様な執着心は、彼がのこの恋人であることによって引き起こされている。街へ出ればすぐにナンパされてしまうほど美しいマユミは、単に恋愛をしたいだけならば、もっと簡単な方法で男と出会うことができるはずである。あるいは斉藤以上に条件のいい男と出会うこともできるはずだ。しかし、彼女の相手はどうしても斉藤でなくてはな



らない。それはマユミにとって「のこゝ斉藤」だからである。最終話近くで、マユミはのこと別れた斉藤にこんな言葉を投げかける。

あんたもバカね／のこと別れなきゃずっとつき合ってたのに／あたしがあんたとやってたのは／こうして恋人（アンタ）をいたぶることで間接的にのこを苦しめられたからよ／わかる？／あいつが泣いてどん底の顔してるのみるのっていい気持ち（二四〇～二四一頁）

つまり、マユミが本当に関心を寄せているのは、斉藤ではなくのこなのだ。ではなぜのこでなくてはならないのか。

昔からデブが嫌いだった／モタモタしておびえてるのも／堂々として自信ありげなのも同じようにイラつくの／そんなときは容赦なくたたきのめしたものだわ／うちひしがれたデブを見ると不思議ね／心が落ち着いて浄化されてますます自分がキレイになる（一三四頁）【図5】



【図5】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て  
[完全版]』祥伝社、2002年8月、134頁

ここでのマユミは、幼い頃から「デブ」をいじめることに快感を覚えていたと語っているが、この頃からすでに同性の取り巻きと行動している。そこに男の取り巻きおらず、いじめのターゲットも男ではない。こうして、幼い頃から「デブ」「ブス」といじめられ

続けてきた女であるのこ、「デブ」を執拗にいじめつづけてきた女であるマユミによる「対」が、極めて強固なものであることが読者に諒解される。

「のこゝ斉藤」に対するマユミの執着心・攻撃性は、幼い頃からのものであり、それはつねに「女だらけの世界」に所属するマユミの「持病」でもある。マユミは幼少期から長い時間をかけて「ダブルバインド」の怪物になっていったのであり、のこのような女は、彼女にとって必要不可欠な栄養分なのである。

### 三節 「女の労働」と「男の視線」

本作の「ダブルバインド」について考える上で重要なのは、「一般職コミュニティ」女だらけの世界」が、ひるがえって「総合職コミュニティ」男だらけの世界」を擁立し、結果として異性愛体制を強化する装置として機能しているという点である。女たちはただ好き勝手に格付けゲームに興じ「ダブルバインド」に陥っているわけではない。一般職は総合職の存在を不可欠とする依存的なシステムによって運営されている。企業内におけるコース別雇用管理制度（総合職／一般職）が存在するからこそ「女だらけの世界」もまた存在しているのであって、両者が別個のものとして自律的に運営されるということとはあり得ないのだ。そして「総合職コミュニティ」男だらけの世界」は「一般職コミュニティ」女だらけの世界」内において「男の視線」へと変換される。「男の視線」を意識し、内面化することによって「一般職コミュニティ」女だらけの世界」は運営されているのだ。女同士の格付けゲームが、仕事の出来不出来ではなく、美醜やファッションに重きを置くのも「男の視線」が内面化されていることの現れだと言える。女たちの労働にはそれほどまでに深く、「男の視線」が関わっているのである。

男女雇用機会均等法以降、女の社会進出が促進される一方で、それでもなお一般職に就くことを選んだ女たちが「一般職」女」という枠組みを維持し、「総合職」男」というイメージを延命させた。そのことをここで指摘するのは、「一見すると性に中立であるかのよう」（13）に見える均等法が、現実には男女格差を温存しているということが、「現実の〈私〉やその周りの〈世界〉を、どう解釈するか」という少女マンガの命題にかかわってくるからである。

均等法施行以降、男女格差を解消し、女であっても「好きな仕事を好きにだけ好きなように」できるのが労働の「理想」となった一方で、旧態依然とでもいうべき働き方——公領域をカバーする総合職の支援という大義名分のもと、一般職が総合職の影となつて私領域をカバーする働き方——を維持する「現実」を突き進んだ経緯を考えれば、安野が『脂肪と言う名の服を着て』で描き出そうとしたのが「仕事を通じた自己実現」という「理想」ではなく、「女の労働」の「現実」の方であったことが浮き彫りになる。つまり、安野が温めていた、労働をテーマとすることへの関心は、「女の労働」の「理想」よりも「現実」へと向かっていたのである。

そして、皮肉なことではあるが、『脂肪と言う名の服を着て』の約八年後に安野が労働というテーマを正面から取り上げようとした『働きマン』においても、「女の労働」をめぐる「理想」と「現実」の乖離具合はあまり変化しなかったと言わねばなるまい。大手出版社で週刊誌の編集を担当し、寝る間も惜しんで働く女主人公「松方弘子」は、

花沢のことは正反対の人物であるかのように見える。確かに、『働きマン』には仕事を通じた自己実現が描かれ、毎日がまるで修羅場のような週刊誌の編集部では、女だからといって男の影となり控えめに振舞うことなど求められない。事実、第一話で最初に松方が発したのは、仕事を振ってきた男の編集デスクに対する「やです!!」というはつきりとした拒否の言葉だった。彼女は、男の上司から振られた仕事を断れる女なのであり、その意味でのことは似ても似つかない。

しかし、女主人公の名字が有名俳優をもじった「松方弘子」であること、彼女の労働がウルトラマンや仮面ライダーのようなヒーローの変身場面になぞらえられ、「血中の男性ホルモンが増加」することによって仕事のスピードが上がると説明されること、そして何より、タイトルが『働きマン』であることを見ずぐすことはできない。『働きマン』は、男性性を感じさせる描写を入れ込むことによって、「男の労働」を擬態することとで「女の労働」が受け入れられるという「現実」を描いているのである（ただしこれはあくまで「擬態」であって、松方の労働の本質はまた別のところにある。詳しくは第九章参照）。さらに、『働きマン』の掲載媒体が成人男性向けマンガ雑誌であったことを考え合わせれば、男に変身するという形で「女の労働」を描いたことを「男の語法」の利用であると位置づけることもできるだろう。男の読者に「女の労働」は「他人事」であると思わせないために、「男の労働」を擬態する女主人公を登場させているのだ。『働きマン』は、まだ連載終了を迎えていないため、このような分析を確定的なものとして記述することについては慎重を要するが、少なくとも現時点でこの作品が「男の語法」を用いて男たちの拒否反応をかわしながら「女の労働」のなんたるかを描きだしていることは間違いない。

ここで「男の労働」と「女の労働」の関係性について考えるにあたり、江原由美子による次の指摘を確認しておきたい。

「性別分業」という「ジェンダー秩序」が、「男」に「活動の主体」としての位置を、「女」に「活動を行っている者を支える役まわり」を与えるとすれば、このことは、「女」を「活動の主体」として見なさないという傾向を導くと考えられる。「女」というカテゴリーが、「自分自身の欲求や必要」に基づく「活動」ではなく、「他者の欲求や必要を実現することを手助け」する「活動」と結びつけられるとすれば、その「女」の「活動」は、「他者の活動」の「影」となってしまふ。なぜなら「性別分業」のパターン従う「女」の「活動」は、「他者の活動」を手助けすることに向けられているのであり、したがって「女」の「活動」の成果とは、「他者の活動」の中に実現されるものだからである（14）。

こう述べた後、江原は、「男」のふるまいや発話は「活動の主体」としてその場における「効力ある行為」として位置づけられるのに対し、「活動の主体」ではない「女」の「発話」や「ふるまい」は、「効力ある行為」とは認めないという規則」によって成り立つものであると指摘しているが、この論理を敷衍すれば、『脂肪と言う名の服を着て』において、女同士の格付けゲームが「総合職コミュニティⅡ男だらけの世界」という「活動の主体」ととつての死角で行われるのは（彼女たちの格付けゲームは、そのほとんどが女子更衣室か女子トイレで行われる）、それが万が一にも「女」の「発話」や「ふるまい」というレベルを超えて、「効力ある行為」とみなされることを避けるため、つまり、女たちの闘争が発覚することで「活動の主体」である「男」が「一般職コミュニティⅡ女だらけの世界」に介入してくるのを避けるためであるという分析が可能だ（しかし彼女たちは「男の視線」を深く内面化しているため、自分たちの闘争を巧妙に隠すことができる）。また『働きマン』において、松方が「男スイッチ」を入れることによって「働きマン」に変身するのは、「男並み」にふるまって「活動の主体」としての体面を獲得する方が自らの労働を「効力ある行為」だと周囲に示す上で効率的だと彼女が考えているからである。そして、いずれの作品においても「女の労働」には「男の視線」が介在していること、労働環境や労働意欲の違いを超えてあらゆる「女の労働」が「男の視線」とかわりを持つものとして描かれていることは、安野作品における労働の問題系を貫く「方針」のひとつに数えられるべきものであるう。

#### 四節 ロッカールームの表象するもの

『脂肪と言う名の服を着て』において、「総合職コミュニティⅡ男だらけの世界」は「一般職コミュニティⅡ女だらけの世界」内において「男の視線」へと変換され、「男の視線」を意識し、内面化することによって「一般職コミュニティⅡ女だらけの世界」が運営されているということについてはすでに述べたとおりだが、この「男の視線」をもっとも分かりやすく表象しているものは、「ロッカールーム」である。

本作におけるロッカールームは、単なる更衣室ではない。なぜならそこが、男の目を逃れつつ、男のために衣服を着替え、めかすための空間だからだ。ロッカールームの中で女たちは「男の視線」を遮りながら「男の視線」を内面化してゆく。実在する「男の視線」と、非実在もしくは観念としての「男の視線」——職場の中でこれらレベルの異なる「男の視線」が交差し得る場所は、ロッカールームとトイレぐらいしかない（かつてはここに「給湯室」も加わったのだが、いわゆる「お茶汲み仕事」の減少とともに、

近年の少女マンガでは出番が減っている。本作において、のこたち一般職は全員制服を着用している。そのため、ロッカールームの使用は不可避であり、女たちとロッカールームとのかかわりは密接なものとなっている(15)。そして「男の視線」を遮ることができるというロッカールームの特性は、言うまでもなくそこが女同士の格付けゲームを行うのに最も適した場所であることを意味するものだ。



【図6】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て【完全版】』祥伝社、2002年8月、72頁

本作第五話は、ロッカールームで女たちが下着に関する格付けを行う場面からはじまっている。「ペルラ」(イタリアの超高級下着ブランド、ラ・ペルラ)を身につけるマユミ、そしてすぐ隣には「PJ」(低価格だが可愛い下着で人気を集める日本のブランド、ピーチ・ジョンの略称)を身につける千夏がいて、お互いの下着を褒め合っている。しかし千夏は「ペルラにやかないません」(七十一頁)と、自分が格下であることを早々に認め、マユミのことを羨ましがる。あつさりと勝敗が決したことにより少し物足りなさを感じたのであろうか、マユミは、自分たちから離れたところで着替えているのこに向かって「下着どこの」(七十一頁)と尋ねる。のこは一瞬「ビク」(七十二頁)とし「オタオタ」(七十二頁)しながら「あつ... あたしはそんなの...」(七十二頁)と答える【図6】。世界的ブランドの「ペルラ」対、日本のスーパーマーケット「イトーヨーカドー」。この勝負がマユミの圧勝であることは火を見るより明らかだ。のこは恥ずかしさのためロッカーの中にのめりこむような体勢をとり、マユミの視線から逃れようとしているようにも見えるが、マユミはそんなのこを解放しようとはせず、さらなる追い打ちをかける。「それはいいけど／せめてまめに買いかえないと／ホックこわれてるよ」(七十二頁)。アドバイスのふりをしたいやがらせに對し、のこは何も言い返すことができない。先に着替えを終えたマユミが千夏に取り巻きとともにロッカールームを去ってゆくと、ひとり残されたのこがスカートとす「ストン...」(七十二頁)という音を「ひきがね」にして、彼女の身体から怒りが漏れ出してくる。「太つてるとねサイズがないの／あつても色はババくさいし形も古いし／値段も高くて」(七十二頁)という言葉は、のこの脳内で響いている。しかし、男の社員に怒られた時のように押し黙り「別に気にしない」でいることはもうできない。そして彼女の口から次のような言葉が飛び出すのである。

あたしはね——／あんたたちみたく自宅で／食費も入れないで給料全部こづかい  
ってわけじゃないんだよ／てめえらみたい／てめえらみたいに／自分がめかすつ  
てことだけにすべての金と時間ついやせるわけじゃねえんだ／ふざけやがって（七  
三―七四頁）【図7】



【図7】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て  
【完全版】』祥伝社、2002年8月、74頁

喚き散らすのこの顔面は歪み、怒りが全身を駆け巡る様子が見て取れる。汗をかき、髪を振り乱しながらロッカーに体当たりし、夢中になって蹴りを入れ続けるのこ。周囲に大きく描かれた「ガンッ」「ゴン」「ガァン」「ダァン」という破壊音は全て前面に配置され、のこの怒りの大きさと同期してい

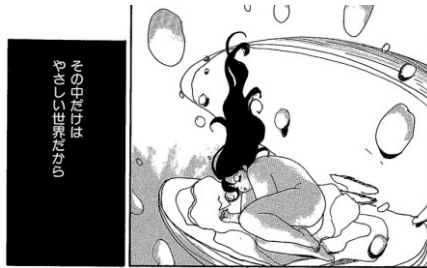
る。  
のこの怒りはもつともだ。しかし、なぜのこの怒りがマユミではなくロッカーへと向かったのだろうかという疑問は残る。というのも、のこは以前に一度マユミを殴ったことがあるからだ。のこの彼氏と知っていながら斉藤と肉体関係を持ったマユミが、素知らぬふりで「と・こ・ろ・で彼は元気？」（四三頁）と尋ねた時、のこは反射的にマユミを殴っている。この時、のこの怒りは確かにマユミへと向けられていた。だから今回も、もしそうしようがこのが思いさえすれば、マユミに殴りかかることは十分可能だったはずである。しかし、のこはマユミではなくロッカーに怒りをぶつけることを選んだ。しかも、彼女の口をついて出たのは、のことマユミたちの間にある金銭的な格差、そしてそれを生み出す労働条件、家庭環境の違いについてなのである。女・女間に存在する格差を叫びながらロッカールームで大暴れするのこの怒りは、この時すでにマユミ個人を超えて「一般職コミュニティ」女だらけの世界へ、そして、「一般職コミュニティ」女だらけの世界のありように深く関与している「総合職コミュニティ」男だらけの世界や「男の視線」、もつと言ってしまう「男」そのものへと向けられていたののではないか。そして「男の視線」を表象するロッカールームの破壊は、「男の視線」とその内面化を否定し、「男」とつながることそれ自体を否定する「回路」の破壊を意味するものではないか。そうであればこそ、この事件と呼応するかのようにして、のこは一般職コミュニティとも総合職コミュニティとも没交渉状態にある「地下室」と呼ばれる特殊空間で働くことになるのだ。修繕がなされればロッカールーム自体は再び元に戻るだろう。しかし、のこがこれまでのように他者と繋がることはもはや不可能なのである。

る。

## 五節 純粹培養されるセルフイメージ

「回路」が破壊されたのであれば、新たな「回路」を立ち上げる、あるいは、誰とも何処とも繋がらず「自閉」するしかないが、のこが選んだのは後者であった。

ひたすら貝のように／閉じて／閉じて閉じて／あたしはあたしを守らなきゃ／閉じれば閉じるほど殻は硬く厚く／その中だけはやさしい世界だから（七五―七六頁）【図8】



【図8】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て  
[完全版]』祥伝社、2002年8月、76頁

彼女を褒める人々の言葉は、たとえば次のようなものだ。

そのままでもいいよのこは!!／言うほどデブじゃないって（一二頁）

「触る」ということだけで言うとなね／一番いいのはこんなふうに太っている人なんです／（中略）／あんたは幸福の結晶のようだ（六二―六三頁）

前者は交際相手の斉藤によるもの、後者はのこがテレフォンクラブで知り合った老人「藤本」によるものだ。彼らはのこを慰めからではなく、心から褒めている。しかし「女なんて何もかもゆるくて間抜けなほうがいいに決まってる」（九四頁）というのが斉藤の本心であり、のこと付き合っているのは「外見じゃなく心で彼女を選んだ男」（九九頁）である自分に「本当にやすらぐ」（二〇〇頁）からなのである。藤本もまた、太っている女それ自体を賛美することでフェティッシュな欲望を満たたそうとしているだけにすぎない。彼らはのこを称賛・承認しているのではなく、自らのエゴのため彼女を利用しているのだ。

やがてのこは、藤本からもらった八十九万円を遣ってエステサロンに通い、ダイエットをはじめが、のこ（の肉体）を愛でる男たちは、痩せゆくのこを見て失望する。斉藤は「オレは太ってるのこが好きなんだ」（一七三頁）と言いながらのこの口に食べ物を押し込み、藤本は「もう一度太りなさいよ／そんで見せてくれよ／あの豊潤で美しい肉体を」（二一〇頁）と誘惑する。しかし、のこは決して彼らの希望を聞き入れない。「回路」を破壊し「自閉」してしまった彼女は、太った自分を求める男たちを（彼氏であろうがテレクラで知り合った老人であろうが）等しく拒絶し、食べ吐きを繰り返す過激なダイエットに突入してしまう。

逃げなきゃ／一度ついた脂肪はとれないのか 人の頭の中についた「デブな人」という脂肪／彼らのイメージの中であたしは永遠に太ったままやせることは許されない／やせなきゃ／もっとやせなきゃ／そいであいっらの手が届かないとこまでいってやる／そうすればもう安心だ」（二二一頁）

のこの言葉は、「デブな人」というイメージを変更しようとしないう者への嫌悪感に満ちている。しかし「あいっら」からの逃走は、これまで何事に関しても受け身しか取ってこなかったのこにとって決して容易なことではない。さらに、「デブな人」というイメージを仮に排除できたとしても、そこに代入すべき新たなイメージが脆弱であれば、破綻をきたすことは避けられない。そして、本作においてのこの破綻は摂食障害の形をとって現れる。痩せたいと願いながらもストレスにさらされるたび「ド力食い」へと走るのこは、過食嘔吐（食べ吐き）をやめられなくなっていく。

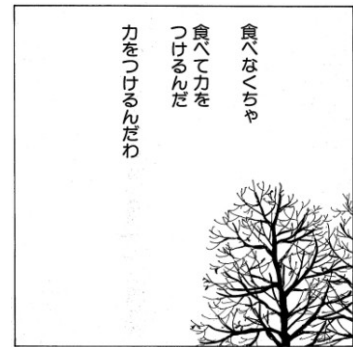
過食嘔吐は、摂食障害のひとつであるが、のこの場合、それは食べることでしか自分に「力」を与えられないという「思想」に依拠して行われている。その「思想」をのこ自身は次のような言葉で表現する。

食べてれば大丈夫食べられれば何とかなる／たとえイヤなことが沢山あっても  
（七〇八頁）

食え!!／食って食って食いまくれ!!／そして力をつけるんだ食べて力をつけるんだわ／大丈夫食べてれば大丈夫（二七頁）

食べなくちゃ／食べて力をつけるんだ／力をつけるんだわ（二二八頁）【図11】





【図9】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て〔完全版〕』祥伝社、2002年8月、228頁

トは食べることから最も遠い行為である。のこにとって、弱り切った自分に「力」をつけつつ、しかしこれまでの「脂肪Ⅱイメージ」を捨て去るために残された道はただひとつ、過食嘔吐しかなかったのである。

「自閉」的な精神状況において純粹培養されたセルフイメージを完成させるため、のこは過食嘔吐を繰り返し、ついに三か月で三十キロのダイエットに成功するが、失った「脂肪Ⅱイメージ」と引き換えに手に入れたものは、もはや「花沢のこ」とは呼べない「誰か」の姿であった。「あいつらの手が届かないとこまで」逃げた彼女を待っていたのは、「デブ」でも「ブス」でもない、何のイメージもまだ付与されていないただの「痩せた女」としての再出発だったのである。

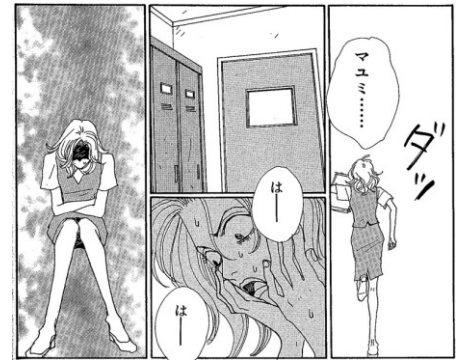


【図10】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て〔完全版〕』祥伝社、2002年8月、193頁

痩せたのこを見て「地下室」の人々は「誰アンタ／フロアお間違えじゃないですか」（一八七頁）「なんだって花沢のフリなんかしてるのかね」「どっかおかしいに違いない」「じゃあ本物の花沢はどこ行っちゃったんだろ？」（一九三頁）とロ々に囁き合う【図10】。のこは自分がダイエットに成功したことを叫びながら訴えるが、彼らは痩せて別人になったのこを受け入れようとしなない。そして

て「今のあたしを斉藤くんに見せたい」（二〇二頁）と考えたのこは、会社帰りの彼を待ち伏せするが、「誰だ!?!／誰なんだよこの女は／知らん!!」（二〇四頁）と思った斉藤は、彼女のことを完全に無視する。

そして、あれだけのこに執着していたマユミに至っては、「やめてよ／さわんないで／ぞつとするわ」（二二六頁）と叫ぶと、走ってロッカールームに逃げ込んでしまう【図11】。この時、動揺したマユミが落ち着くために駆け込んだのはロッカールームである。彼女が依然として「一般職コミュニケーション女だらけの世界」に依存していることがこのコマではつきりと分かる。「総合職コミュニケーション男だらけの世界」と「一般職コミュ



【図 11】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て  
[完全版]』祥伝社、2002 年 8 月、216 頁

ある。

さらに言えば、「自閉」したのことが作り上げた新しいセルフイメージには、まだ誰の視線も内面化されていない。「太ってて みじめで 会社でもどこでも嫌な思いして／それだけで生きてる値打ちもないような目で見られる毎日」(一二八頁) から脱出したという思いだけは強く持っているが、脱出後のセルフイメージはとても曖昧で、他者の気配が感じられない。

やせられれば全てが変わるはずなの／やせさえすれば何もかもすっきりとウマ／いくはず／美しく楽しくて満ちたりた日々がやってくる (二三〇頁)

自分だけで作り上げたセルフイメージは、言ってみれば無菌室のようなものであり、他者という名の異物を受け入れるようにはできていないのである。だから痩せたことによつて「強さを手に入れた」(二五二頁) とのことが思っている、他者から拒絶されることもあり得るのだという、ごく当たり前のことが、彼女にはうまく理解できない。

やせても何も変わらない／あいかわらずあたしは弱い存在なんだ (二四五頁)

これまでの「脂肪Ⅱイメージ」を捨てることで新しい人生が開けるとあまりにも楽観的に信じていたのは、そのあてが外れた(むしろ以前より拒絶されるようになった)ことで、自分が相変わらず「弱い」ままだと考えるに至る。そして、弱い自分に「力」を与えるため、過食嘔吐に手を染める。かつて通っていたエステサロンも潰れてしまったため、もはや誰も彼女のセルフイメージに介入できない。やがてのこは痩せすぎが原因で倒れ、会社を辞めることになる。しかし、他者との紐帯を遮断し純粹培養的なセルフイメージを職場に持ち込もうとするのこに会社が与える仕事などもはやありはしな

ニティⅡ女だらけの世界」を接続する「回路」としてのロッカールームを破壊した上に、自分を褒める男たちからさえ逃げるようにして痩せていったのこは、「一般職コミュニケーション女だらけの世界」から出たことがなく、「男の視線」をつねに意識し内面化し続けてきたマユミからすれば、異様であり不気味でもあったろう。痩せているから気持ち悪いのではなく、のこがすでに理解できない次元にいることが、マユミを怯えさせているので

いだろう。なぜなら、そのような「女」の「ふるまい」は「男」が「活動の主体」である企業が求める「女」、すなわち「男の視線」を内面化した「女」ではないからだ。

## 六節 「女の労働」における「現実」に向かって

のこはダイエットに成功し「あいつらの手の届かないところ」まで行つたが、それまで以上に承認欲求が満たされない状態に突入し、「デブ」で「ブス」だった頃とはくらべものにならない程の孤独を経験することになった。その意味で本作は、日本型の企業における「女の労働」のありようを非常にグロテスクに描き出した作品だと言うことができる(のこだけでなくマユミも「女の労働」のグロテスクな一面をあぶり出している)。組織の論理に組み敷かれることの苦しさ、そこから逃れようとするものの困難さを描いた本作は、まさに「女の労働」の「現実」に深く根ざしている。そして、その「現実」には救いがない。のこの担当エッセイが批判するように、のこは身体ではなく「心」がデブ(二二七頁)で、自分の不遇を「人のせい」(二二五頁)にし、嫌なことから逃げることはばかり考え、根本的な解決に向けて努力しようとしないう女なのかも知れない、これからも同じようなことを「たぶん繰り返す」(二二六頁)のかも知れない。

しかし、だからといって花沢のことという人物がどこまでも愚かで、彼女の行動全てが間違いだったと評価するのは早計にすぎる。むしろ、ロッカールームを破壊して「男」との「回路」を絶つたことは、本作だけが描き得た「女の労働」に対するひとつの回答だと評価することができよう(16)。ロッカールームでの彼女は、確かに「性別分業」という「ジェンダー秩序」それ自体に全力で怒っていたのだから。



【図12】安野モヨコ『脂肪と言う名の服を着て [完全版]』祥伝社、2002年8月、262頁

『脂肪と言う名の服を着て』のラストシーンは、「あたしは裸じゃない／脂肪と言う名の服を着ているのだから」(二六二頁)【図12】というのこの内語で終わっている。壮絶なダイエット、そして、絶対的な孤独を経験したのこが、脂肪を「服」と名付けているわけだが、これは、「あたしはまるでずっと脱げない／肉じゅばんを着ているようだ」(六頁)という冒頭の内語とは少

しニュアンスが異なっている。「肉じゅばん」という否定的なニュアンスではなく、「服」と名付けられた脂肪は、裸の自分を保護するものとして語られている。だとすれば、仮にのこが再び太ってしまったとしても、そこに立ち現われるセルフイメージが別種のものとなる可能性はあるのではないか。そして、仕事を辞めたのこが、一般職も総合職も

存在しないコンビニエンスストアでのアルバイトを新しい仕事として選んでいることも、本作が提示する「女の労働」におけるひとつの「現実」だとすれば、一度は「自閉」へと逃げ込んだ者を、一般職OLだった頃とは違う、新たな「回路」へと導く可能性もないとは言えない。彼女のことを心から愛してくれる男は最後まで登場しなかったし、仕事を通じた自己実現も描かれなかった。その意味で本作から「夢」「理想」を享受する余地はない。しかしながら、それでもなおこの社会からフェイダアウトせず働いて生きようとする「しぶとい女」を描いたことが、「女の労働」の「現実」にまつわる、安野なりの「救済」であると思われるのではないのだ。

〔注〕

- (1) 久場嬉子「男女雇用機会均等法」から「男女共同参画社会基本法」まで——「ケアレス・マン(ケア不在の人)」モデルを超えて」(北九州市立男女共同参画センター「ムーブ」編『ジェンダー白書2——女性と労働』明石書店、二〇〇四年三月)
- (2) 宮台真司「第一章 少女メディアのコミュニケーション」(宮台真司・石原英樹・大塚明子『増補 サブカルチャー神話解体——少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』筑摩書房、二〇〇七年二月)
- (3) 藤本由香里「お仕事！」(『ニュー・フェミニズム・レビュー5 リスキー・ビジネス・女と資本主義の危い関係』学陽書房、一九九四年四月)
- (4) 本論では、一九八六年以前に「社会や女性の意識を仕事に向けさせる」ことに注力した作品のひとつとして、大和和紀『はいからさんが通る』を取り上げた。この作品は、国家による法整備ではなく、日本におけるウーマンリブ興隆という社会的ムーブメントと共鳴することによって、家父長制に馴致され切らない女たちの労働観を描いている。詳しくは第一章を参照。
- (5) 米沢嘉博「仕事と恋と青春と キャリア・ガールの扱い！」(『戦後少女マンガ史』筑摩書房、二〇〇七年八月)
- (6) 安野は一九八九年からプロマンガ家としてのキャリアをスタートさせている。デビュー作「まったくイカしたやつらだぜ」(一九八九年)では、高校生の恋愛を描き、自身初の単行本『超感電少女モナ』(一九九四年)に収録されている作品も、いわゆる学園ラブコメであった。
- (7) 『脂肪と言う名の服を着て』の連載時タイトルは「やせなきやダメ！」。『週刊女性』(主婦と生活社)誌上において一九九六年六月号〜九七年九月号まで連載され、エピローグのみ『ヤングベリー』(主婦と生活社)一九九七年一二月号に掲載された。単

行本化にあたり『脂肪と言う名の服を着て』と改題され、一九九七年一二月に主婦と生活社のマンガレーベル「GIGA COMICS」から出版された後、主婦と生活社版未収録の三三ページを加えた「完全版」が二〇〇二年八月に祥伝社から出版されている。本章で『脂肪と言う名の服を着て』と表記されているものは、特に断りのない限り「完全版」を指している。

(8) 「安野モヨコインタビュー」自己満足のためのマンガは描きたくない」(『Quick Japan』五九号、太田出版、二〇〇五年三月)

(9) 安野の代表作とも称される『ハッピー・マニア』(一九九五～二〇〇一年)の主人公は恋愛狂のフリーター、『カメレオン・アーミー』(一九九七年)の主人公は、不倫が原因で前の会社をやめた「一日四時間は美容についてやしてる」OL、『X・GIRLの血は騒ぐ』(一九九五年)の主人公は「昔服の買いすぎでカード破産した」と語る鉄工所勤務のアルバイトであり、この時期の安野作品で「仕事一筋」なのは『夜の王子さま1』(一九九七年)の女主人公ぐらいである。

(10) 作品中に登場する新聞の発行年から、作品世界内の時間は現実世界と同期していると考えられる。だとすれば、連載が開始された一九九六年は、全国の有効求人倍率が一を下回る「就職氷河期」にあたり(九六年は〇・七〇倍)、その中でのこが企業の職を得ていること、また、恋人の斉藤が「物産」(おそらく「三井物産」がモデルになっている)に勤めているということは、労働と恋愛の双方に関して彼女が比較的恵まれた環境にあることを意味している。

(11) 一匹狼的な存在としては、田端のほかにこのダイエットをサポートする女エステシャンがいる。エステシャンの世界は、一般職OL以上に「女だらけの世界」であり、女性性を要求されることの多い職業のように見えるが、個人サロンを構えるこのエステシャンは、組織で働く女たちとは正反対の存在として描かれている。つまり、本作におけるエステサロンおよびエステシャンは、一般職OLの「ダブルバインド」状態を逆照射する役割を担っており、関係依存的な女たちとは好対照をなしているのだ。さらに、このエステシャンが同性愛者であることは、一般職コミュニティの女が総合職の男を支えるという異性愛体制的な労働環境にあることと対の関係になっている。

(12) グレゴリー・ベイトソン『精神の生態学「改訂第二版」』(佐藤良明訳、新思索社、二〇〇〇年二月)

(13) 木下武雄は、「日本の男女賃金差別と同一邪知労働同一賃金原則」(北九州市立男女共同参画センター「ムーブ」編『ジェンダー白書2——女性と労働』明石書店、二〇〇四年三月)において「男女雇用機会均等法は、募集・採用・配置・昇進に関して男女差別の解消に向けて企業に努力義務を課した。(中略)企業はこれを受けてより巧

妙にコース別雇用管理制度を導入した」のだと述べた上で、結果として男女格差を生んだ同法による効果を「一見すると性に中立であるかのような制度に塗り替えただけである」と批判している。

(14) 江原由美子「第四章 ジェンダー秩序」(『ジェンダー秩序』勁草書房、二〇〇一年四月)

(15) 少女マンガに限ったことではないが、多くのフィクションがロッカールームの場面を描こうとする際、本来の使用目的であるはずの着替えよりも、そこで繰り広げられる女同士のおしゃべりや噂話を描写することは、とりもおさずロッカールームが、コミュニケーションの場として機能していることを意味するものだ。つまり、着替えるという本来の使用目的よりも、そこで交わされる会話等が重要なのである。

(16) たとえば『脂肪と言う名の服を着て』と同じ一九九七年に発表された『カメレオン・アーミー』には、女ふたりの一般職コミュニティとでも呼ぶべきものが描かれるが、彼女たちは自分たちを闘争へと導く真の原因が何であるかには気づいていない。つまり彼女たちはこのように、女たちを「ダブルバインド」状態に留め置こうとするものの全てを否定・攻撃しようとはしない。もちろんこの作品にも「女の労働」の「現実」は描かれているが、それは格付けゲームの悲惨さというテーマを深める方向で展開しており、ロッカールーム破壊のような暴挙によって新たな局面を迎えるといったブレイクスルーは描かれていない。

\*『脂肪と言う名の服を着て』の引用は祥伝社版(完全版、全一卷)に拠った。

## 第九章 『働きマン』論

### ——「ロストジェネレーション」の「自己」とは何か

#### 一節 問題設定

二〇〇七年、「ロストジェネレーション」という言葉が『朝日新聞』紙上に登場し、そのうち「ロスジェネ」として広く人口に膾炙した。本章の目的は「ロストジェネレーション」と呼ばれる世代のバックグラウンドと特性について検討した上で、彼らがフィクションにおいてどのように表象されているか、安野モヨコのマンガ『働きマン』の内容分析を通じて明らかにすることにある。また、作品に「私」のモデルを探すという少女マンガ独特の「読みの型」が、「ロストジェネレーション」が抱える「自己」の問題とどのように交渉しうるかについての考察も行う。

#### 二節 「ロストジェネレーション」とは誰のことなのか

##### (1) 「ロストジェネレーション」の来歴

はじめに本章のキーワードである「ロストジェネレーション」の登場とその変遷について確認する。「ロストジェネレーション」は、二〇〇七年の『朝日新聞』紙上に登場した言葉だが、これには先例がある。二〇〇七年の「ロストジェネレーション」を「ロストジェネレーション」とするのであれば、「(旧)ロストジェネレーション」は、それから七〇〇八〇年ほど時代を遡り、舞台を日本からアメリカへと移さねばならない。一般には、著述家であり美術収集家でもあったガートルード・スタイン(一八七四―一九四六年)が、アーネスト・ヘミングウェイ(一八九九―一九六一年)やフランシス・スコット・キー・フィッツジェラルド(一八九六―一九四〇年)などに代表される、第一次世界大戦中に青年期を迎え、一九二〇―三〇年代をパリですごした作家たちを「a lost generation」(「自堕落な世代」というほどの意味)と呼んだのが「(旧)ロストジェネレーション」のはじまりとされている。ガートルード・スタインによる命名後、一九二六年に発表されたヘミングウェイの『日はまた昇る』の冒頭にもこの語は掲げられ、日本語版の出版に際しては「失われた世代」と訳された(1)。

一九二〇―三〇年代の若者、しかも海外の若者の呼称として誕生した「(旧)ロストジェネレーション」が、二〇〇七年の朝日新聞紙上に再び登場し、日本の若者の呼称として用いられたとき、その語義は大きく変化していた。「この言い方が「失われた十年」という主に一九九〇年代を指して使われる言葉と印象的に重なる」(2)という指摘も



【図1】『朝日新聞』2007年1月1日、朝刊、1面

あるように、「ロスジェネレーション」は、ガートルード・スタインの「*lost generation*」を下敷きにしつつも、日本におけるバブル崩壊後を指している「失われた十年」が持つ、暗くて空虚なイメ

ージとの関連に重きを置く形でリメイクされているのだ。

ではここで、リメイクされた「ロスジェネレーション」の語がはじめて登場した「朝日新聞」を確認しておこう。二〇〇七年一月一日の朝刊第一面に掲載された「ロスジェネレーション——二五〜三五歳」という特集が初出である。タイトルのすぐ横には「さまよう二〇〇〇万人」という見出しが躍り、直下には以下のようなリード文が付されていた。

今、二五歳から三五歳にあたる約二千万人は、日本がもつとも豊かな時代に生まれた。そして社会に出た時、戦後最長の経済停滞期だった。「第二の敗戦」と呼ばれたバブル崩壊を少年期に迎え、「失われた十年」に大人になった若者たち。「ロスジェネレーション」。米国で第一次世界大戦後に青年期を迎え、既存の価値観を拒否した世代の呼び名に倣って、彼らをこう呼びたい。時代の波頭に立ち、新しい生き方を求めて、さまよえる世代。日本社会は、彼らとともに生きていく(3)。

#### 【図1】

一月一日にスタートしたこの特集は、同月二日まで連載され、関連特集や続報記事が追加掲載された後、同年七月、『ロスジェネレーション　さまよう二〇〇〇万人』(4)としてまとめられている。

この特集における「ロスジェネレーション」は、アメリカで生まれた(旧)ロスジェネレーションの語を借りつつ、「失われた十年」と呼ばれるバブル崩壊後の経済的停滞との関連で新たな意味づけがなされているが、ここで注目すべきは、「ロスジェネレーション」が、いわゆる「団塊ジュニア」とは別種の存在として取り上げられているという点だ。団塊ジュニアの定義には諸説あるが、広義には一九七〇年代生まれの人々を指すとされている。それに対し、「ロスジェネレーション」は、二〇〇七年時点での二五歳から三五歳、つまり、一九七二〜八二年生まれに絞り込まれている。ほ



んの数年しか違わないふたつの世代を敢えて分けることによって醸成されるのは、「団塊ジュニア」という枠組みに対する「ロストジェネレーション」当事者たちの違和感だ。

団塊世代の子ども（ジュニア）であるという副次的なイメージ（主はあくまで団塊世代である）を背負った「団塊ジュニア」の語を避け、新たに「ロストジェネレーション」という語を使用しはじめたことは、「団塊ジュニア」という枠組みを使用した既存の世代論に対する異議申し立てとして一定の効果を上げている。と同時に、当該記事において注目すべきは、その「当事者性」の高さである。

ここである「当事者性」は、『ロストジェネレーション さまよう二〇〇〇万人』の序文において「担当した記者の多くは彼らと同年代で、自分たちの問題として考え、悩み、ときに追体験すること、この世代の本質に迫ろうとしました」と表現されている。取材対象を外部から客観的に観察するという報道的姿勢に終始せず、「記者としての自分」と「当事者としての自分」をリンクさせながら記事を作りあげようとする姿勢が見て取れる。つまり「当事者として記事を執筆する」という姿勢がこの特集におけるひとつの特徴として打ち出されているのだ。「ロストジェネレーション」という語を掲げ、記者たちが一定の「当事者性」を保ちながら書くことで、かねてから使用されていた「団塊ジュニア」という言葉がすでにその耐用年数をすぎつつあることが浮き彫りになると同時に、「団塊ジュニア」とは似て非なる「ロストジェネレーション」という語が、新たなアイデンティティを若者たちに付与したのである。

すなわち『朝日新聞』紙上で展開された「ロストジェネレーション」に関する緒言説は、「団塊ジュニア」論に代わる新しい世代論の可能性を提示すると同時に、その世代に属する者たちの当事者言説を発信するきっかけも作っていたのである。「ロストジェネレーション」は、その登場時から「ロストジェネによるロスジェネ語り」という「自己語り」の構造」を持っていたのだ。

## （2）揺れ続ける「団塊ジュニア」の定義と「当事者性」

先述したように、一九七二―八二年生まれに限定されている「ロストジェネレーション」と比較すると、「団塊ジュニア」は、定義が曖昧で、厳密さを欠いた状態のまま便利に使われてきたという側面がある。

「団塊ジュニア」の定義について少しみておくと、まず、広義には一九七〇年代生まれとされており、もう少し厳密なものだと、「団塊世代」が「第一次ベビーブーム世代」であることから「第二次ベビーブーム世代」（一九七二―七四年生まれ）を「団塊ジュニア」とする定義がある。しかしそれだと「父親が団塊世代ではないことが多く、正確には団塊世代の子供（ジュニア）とはいえない」として「両親とも団塊世代である確率

が高い七三〇年生まれ」を「団塊ジュニア」と呼ぶ向きもあった(5)。また、一九七〇～七四年生まれを「団塊ジュニア」世代、一九七五～七九年生まれを「就職協定廃止世代」と分ける例や(6)、逆にこの一九七五～七九年生まれを「団塊ジュニアが多く生まれた世代」とする例もある(7)。さらに、『朝日新聞』にロスジェネ特集が登場する前年にあたる二〇〇六年には、香山リカが一九七〇年代生まれを「団塊ジュニア」とした上で、それを「貧乏クジ世代」と呼び替えるという動きもあった(8)。

これらの事例をみても分かるように、団塊世代の定義が終戦にともなう「第一次ベビーブーム」に生まれた世代であるという、比較的明確なものであるのに引き替え(9)、「団塊ジュニア」の定義はつねに揺れ続けている。さらに近年に至っては、香山のように新しい呼称を与えようとする動きも出てきた。このような定義の揺れは、「団塊ジュニア」という語の失効を思わせるものだ。また、「ニート」「フリーター」「ワーキングプア」といった言葉が「ロスジェネレーション」に先行して登場し、各種メディアによる喧伝と当事者による容認という共犯関係の中で定着していったことも、「ロスジェネレーション」という新語、新概念の登場と定着をうながす一因となった。決して一枚岩ではない若者たちを、より具体的かつ正確に指し示す呼び名が必要になってきたのだ。団塊世代の子ども(ジュニア)ではなく、むしろ団塊世代との連続性だけでは語れない、新しく名指されるべき世代に与えられた呼称が「ロスジェネレーション」だったのである。

こうして「ロスジェネレーション」は、「団塊ジュニア」から切り離され、「団塊ジュニア」よりもずっと明確な定義を与えられるに至った。この語によって発見された当事者であることについて「ど真ん中ストライクのロスジェネレーション」(10)を自認する雨宮処凛は、次のように述べている。

最近私たちの世代に名称が与えられた。〔 〕それは「ロスジェネレーション」だ。二五歳から三五歳までを指すこの言葉は、私たちのこれまで言語化できなかった「生きづらさ」に小さな風穴を開けるものだった(11)。

雨宮によれば、「ロスジェネレーション」という呼称は、雨宮を含む「私たち」が「これまで言語化できなかった「生きづらさ」を表現し得るものだという。「ロスジェネレーション」という語の登場によって当事者たちの「生きづらさ」が語れるようになることへの期待感は、当事者にとって、ひとつの希望となっている。

自分たちについて語れる(言語化できる)可能性を「ロスジェネレーション」という名称に感じている雨宮と、自分たちの問題として「ロスジェネレーション」のこと

を取材していた『朝日新聞』の記者たちは、ともに当事者として語ろうとする点が共通している。彼らはともに自分語りへの志向性がとても強い世代だと言えるだろう。「失われた一〇年」との関連で名付けられ、明るいイメージとはほど遠いこの語だが、当事者たちは、自分語りによる救済の可能性を感じているのである。定義の曖昧な「団塊ジュニア」の中に埋もれていた一九七二〜八二年生まれの若者たち、これまで見すごされてきた二十万人の「沈黙のマジョリティ」が当事者として語り出したことは、「ロストジェネレーション」という新語登場における最大の特徴と言っていいたいだろう。

### (3)「自己」の不確定性

こうして団塊ジュニアから腑分けされた「ロストジェネレーション」は、『朝日新聞』が「社会に出た時、戦後最長の経済停滞期だった」(12)と指摘し、雨宮も「就職氷河期に就業年齢を迎えたことが特徴的」(13)であると指摘しているように、日本の経済情勢や労働環境との関わりで語られる世代である。不景気で就職することが容易ではなかった「ロストジェネレーション」は、不遇の労働者をイメージさせるものであり、彼らを語る上で、労働の問題系を避けて通ることはできない。しかし、「ロストジェネレーション」という呼称の真価は、この世代に属する全ての労働者の辛さを可視化できる点にあると思われる。男／女、エリート／非エリート、勝ち組／負け組、正規／非正規——どの集団に属していても、「ロストジェネレーション」の労働者である限り「ロスジェネ性」の内面化は避けがたい。逆に言えば、不遇の労働者だけを「ロストジェネレーション」の代表にして議論の俎上に載せるのは偏っている。

経済停滞期の中、高い倍率を突破しなければ正規雇用者にはなれない(希望の職種に就こうとすればなおさらのこと)というのが「ロストジェネレーション」にとっての労働である以上、「人生のため労働」と「労働のための人生」が、混同を余儀なくされることは、全ての「ロストジェネレーション」に言えることだ。激しい競争を勝ち抜き、働き口を見つけるためには、自分自身のあり方を改変することをも求められる。それは、ただの労働者ではなく、より組織に最適化された労働者が必要とされたことを意味しており、まず働き口を見つけ、それから組織に最適化するのではもはや遅いと考えられるようになったということでもある。

雨宮は「強要された「自分探し」という表現を用いて、「やりたいことを見つけろ」「自己実現しろ」という「無理難題」が教育課程を通じて刷り込まれてきたことが、結果として「ロストジェネレーション」の非正規雇用層を「生きづらさ」の方へ押しやったと指摘しているが(14)、この「無理難題」こそまさに自己を組織に最適化させるべしという労働観を生み出すものだ。より良い自己を見つけ出し磨き続けることが求めら

れ、それができなければ、落第者のレッテルが待ち構えているという刷り込みは、確かに生きづらさを感じさせる。そして、勝ち組の正規雇用層にも、「自分探し」の重要性や「自己実現しろ」という「無理難題」の刷り込みは同じようにあったと考えるべきだ。勝ち組か負け組かに関係なく、「ロストジェネレーション」はみな、労働と自己に関する無理難題を抱えていた世代なのである。

「ロストジェネレーション」が教育課程で自分探しを強要され、就職時には自己を組織に最適化することを求められていたという点について、香川めいは、大学生の就職活動における「自己分析」の重要性を指摘した先行研究に触れながら、一九九〇年代に登場した自己分析がまずは「面接対策のエピソード探しのツール」として登場した後、「ツールとしてではなく、目的として捉えられる」ようになったと述べている（15）。一九九〇年代といえば、「ロストジェネレーション」の年長組が一八歳になる年、つまり高卒組の就職期に相当する。自分探しや自己実現が求められた教育課程が終わる時期と、就職活動において自己分析が注目されはじめた時期は、見事に一致しているのだ。

黒川論文は、最初は就職活動を有利に進めるため、数あるツールのひとつとして利用されるにすぎなかった自己分析が、就職活動における重要度を増すにつれ、よりよい自己分析結果のための思考、行動へと人々を向かわせたことを浮き彫りにしている。そして、よりよい自己分析結果を出すために必要なのは、雨宮が言っていた「自分探し／自己実現の強要」である。なぜなら、何よりもまず自己を確立しなければ、よりよい自己分析結果など出てこようはずもないからだ。さらに香川によれば、就職活動において求められる自己が、一九九〇年代後半以降「過去から確定する自己」ではなく「未来から確定する自己」へと変化したことにより、今までの自分を振り返って自己を発見するのではなく、未来に目を向け「なりたいもの」から「自己」を規定する「ようになっていったのだという。そうだとすれば、「ロストジェネレーション」の就職活動とは、香川の言葉を借りて「目標を設定して不断に自己に働きかける主体」が要請されるものであったとすることができるだろう。組織に最適化された労働者であることをアピールするために、自己は将来的になりたいものから逆算して確立されるべきものとなったのだ。「ロストジェネレーション」たちが経験した自分探しや自己実現を強要する教育課程と、その後にやってきた自己分析と不可分な就職活動から見えてくるのは、彼らが「自己を労働に最適化しよう求められた世代」だということである。

しかし、「ロストジェネレーション」の労働と自己の関係性は、ある種の矛盾をはらんでいる。自分探しや自己実現、自己分析によって自己を確定せよというルールにおける「自己」が未来を起点に確定されるかぎり、不断の更新による不確定性から決して逃れることができないというのは、いわば「構造的な矛盾」だ。未来を起点しての自己分

析は、はじめに取り組めば取り組むほど、絶えざる更新によって自己が変化、流動することを免れない。だからといって、自己を適当に確定したり、確定すること自体を諦めたりすれば、就職活動のルールを無視することにもなりかねず、それは結果的に自分自身の不利益へと繋がっていくだろう。このことが意味しているのは、自己や自分らしさといったものをどれだけ確定しようとしても、未来を起点とする限り、つねに「仮の姿」としてしか自己を確定できないということである。

本当の自己や自分らしさなど存在しないのだから自分探しなど不毛だとする言説の多くは、その不毛さの原因が自己の確定をめぐる構造的矛盾とその内面化にあることを指摘しようとしなが、少なくとも「ロストジェネレーション」の就職活動において、自己の確定は構造的矛盾をつねに抱えているのであり、もし自己の確定自体を拒否しようとするれば就職に不利に働くという状況があったことは、いま一度確認しておく必要があるのではないだろうか。

以上を踏まえた上で、自己の確定をめぐる構造的矛盾をはらんだ就職活動に参入した「ロストジェネレーション」の労働、その中でも勝ち組ロスジェネの労働がどのように表象されているかについて考察するため、安野モヨコ『働きマン』を素材とし、以下具体的に見ていくことにする。

### 三節 「ロストジェネレーション」の「働きマン」松方弘子

#### (1) 分析対象について

安野モヨコ『働きマン』は、青年向けマンガ雑誌『モーニング』（講談社）誌上において、二〇〇四年一五号から月一回のペースで更新されていた（『モーニング』自体は週刊誌）。連載はその後中断し、二〇一五年現在も再開の目処は立っていないが、単行本は同社のマンガレーベル「モーニングKC」から四巻まで出ており、これまでに累計四〇〇万部以上を売り上げている。作品自体に魅力があったことはもちろんだが、それまで主として少女・成人女性向けコミックの領域で活動してきた安野モヨコが青年誌の連載を持ったという意味でも注目度の高い作品であった。同作は、その後アニメ化され、フジテレビ系列で二〇〇六年一〇月から一二月まで放映されたのち、菅野美穂主演でドラマ化。二〇〇七年一〇月一二月までの間、日本テレビ系列で放映された。アニメ版とドラマ版については、それぞれエピソードに改変があり、特にドラマ版は、出演者に合わせてキャラクターの年齢を変えるなどの設定変更が見られることから、本稿では、マンガ版（単行本掲載分）のみを分析対象とし、ほかは含めないこととする。

## (2)「男スイッチ」の存在意義



【図2】安野モヨコ『働きマン 1』  
講談社、2004年11月、28頁

『働きマン』の主人公は、大手出版社「豪胆社」に勤める二八歳の独身女性、「松方弘子」である。実家は地方にあるため、東京でひとり暮らしをしながら働いている。なお、建設会社に勤める同い年の交際相手「新二」がいる。

松方は、発行部数六〇万部の週刊誌『JIDA I』編集部配属されてから六年が経過しており、徐々に大きな仕事なども任せられるようになってきている状況だ。短編連作のスタイルを取っている『働きマン』は、基本的には松方の仕事と恋愛を描き出しつつ、出版業界で働く人々の労働観をあぶりだしながら進んでゆく。

第一話では、仕事熱心な松方が「働きマン」に変身する様子が描かれている。本作のタイトルにもなっている「働きマン」とは、後輩編集者からつけられた彼女のニックネームだが、それは松方が仕事の鬼と化す様子を表したものである。松方が働きマンに変身する際、「ウルトラマン」のような特撮ヒーローものによくある変身シーンのイメージが借用されている（本作のタイトルロゴもヒーローものを意識したものになっている）。松方の「仕事モード」が「オン」になると、「男スイッチ」が入る。それをきっかけに両眼を見ひらき、拳を高く突き上げる松方——これで働きマンへの変身は完了する【図2】。

解説しよう!! 働きマンになると血中の男性ホルモンが増加して／通常の三倍の速さで仕事をするのだ／その間寝食恋愛衣食衛生の観念は／消失する（一卷二八―二九頁）

松方の変身シーンに添えられたこの解説からは、男性性を強調された女の労働者のイメージが伝わってくる。ものすごい集中力で働く松方は、まさしく働きマンである。ここでひとつ注意しておきたいのは、松方の「男スイッチ」が「つねに作動している」ということである。劇的な変身シーンが出てこない場面でも、松方の「男スイッチ」はオンになっているのだ。試みに第二話を見てみよう。ここでは、働きマンに変身する前の松方が「女としての自分」と「男としての自分」に引き裂かれるシーンが出てくる。『JIDA I』に掲載された松方の記事がもとで、マスコミが無実の政治家秘書をまるで犯罪者のように報道することに対し、「細心の注意を払った」と言えるか？」（一卷

三七頁）と自問した後、松方は次のような逡巡をはじめ。

女…どうしよう…あたしのせいだわ…んわ…ん

男…立て…今落ち込んでどうする／そうだ立て／そして何ができるか考えろ（二巻三七頁）【図3】



【図3】安野モヨコ『働きマン 1』講談社、2004年11月、37頁

分の男性性をコントロールしているか——に注目すると、その労働観がよりはっきりと見えてくる。たとえば、記事に対するクレーム電話につい激昂してしまった松方を、上司である「成田」が「逆上すんな」（二巻三九頁）といさめるシーンでも、

女…だって……「ウソ書くと殺すぞ」って……（一巻三九頁）

というように、脅迫してきた電話の主を責めながらも、松方の口から出てくるのは、

男………ご……ご迷惑おかけして申し訳ありませんでした（一巻三九頁）

という上司への謝罪の言葉だ【図4】。このように、仕事をしているときの松方は「男／女」に引き裂かれつつも、「男」を選択することによって事態を收拾しようとする。

こうした松方の思考法から分かるのは、松方にとつての「男スイッチ」が服装や化粧に煩わされず効率的に仕事を進めるための、またあるときには、会社組織において仕事上のトラブルをうまく処理するための「思考の切り替え装置」だということである。働きマン



【図4】安野モヨコ『働きマン 1』講談社、2004年11月、39頁

と呼ばれ、バリバリ働く松方を観ていると「忙しさのあまり男性化した女性」「女のなりをした男」と捉えなくなるが、どれだけ忙しい毎日を送っていても、プライベートで「男スイッチ」が入ることはない。失恋すれば泣いて落ち込み、占い師のところへ行けば怪しげな助言を真に受ける様子は、いかにも女性的であり、そこに「男スイッチ」の影響は見られない(16)。「男スイッチ」は、労働のためにのみ存在しているのであり、『働きマン』は「女を捨てた」女の物語ではないのだ。

また、『働きマン』において、男性スタッフが大半を占める週刊誌の編集部に勤めているということが松方の働き方を規定しているかに見えて、『JIDA』編集部で「男スイッチ」のような男性化ツールを持つ女のスタッフは松方だけである。

四〇人の編集部スタッフの中で、女性は四人。松方のほかには、「渚マユ(二三歳)」「野川由美(二六歳)」「梶舞子(三一歳)」がいるが、彼女たちはいずれも「働きマン」的なキャラクターではないし、同僚たちからも女としての扱いを受けている。このことは、『働きマン』において、男性ばかりの過酷な環境における労働が、そこで働く女性の性格や言動、仕事のやり方を必ずしも規定していないということを意味している。確かに松方には「男スイッチ」が存在するが、必ずしも女を捨てなければ働けないという労働環境ではないし、実際「男スイッチ」なしで働いている女の同僚も存在する。しかし、だからといって、「男スイッチ」を持つ松方と持たないほかの女たちの間に断絶があるわけではなく、むしろ、彼女たちの働き方にはある共通点がある。以下具体的に見ていきたい。

第七話に登場する「お姫さまマン」こと野川由美は、「女を売りにしている」人物として描かれているが、そんな彼女にも松方との共通点はある。スポーツ担当で、野球選手の密着取材に関する人気コラムを持つ野川は、男性編集者から「いいなー女は／寝たら記事とれるんだから／あんなスポーツ紙が強い場所でフツーウチが割り込む場所ねえもん／「密着」ってどこまで密着してんのかね」(一卷一八七頁)と言われるなど、可愛らしいがゆえに女性差別的な発言をされることもある人物だ。いつでも香水の匂いをさせ、「自分は女捨てて頑張ってる」みたいな人苦手です」(一卷一九三頁)と言う彼女は、プロ野球という男だらけの現場に入っていくことに関して次のように語っている。

すごいこわかったですよ最初は……全然入れてもらえなくて／でも 途中から「男に負けたくない」って思うからぶつかるんだって気づいて／力抜いたんです／女らしく女の子として扱ってもらおうって……／その代わり気を遣うことにしたら／みなさんかわいがって下さるようになったんです(一卷二〇〇頁)





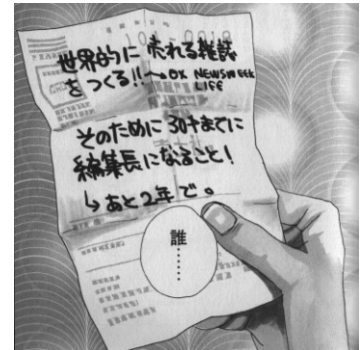
【図5】安野モヨコ『働きマン 1』講談社、2004年11月、202頁

「女で仕事もらえるならそれでいいじゃないですか」（二巻一九四頁）と言う野川は、自分が担当している野球選手を松方が取材することになった際も、押しの強さだけで選手に接近しようとする松方に、「ぶつか

っちゃダメです／かわすんです」（一巻二〇二ページ）とアドバイスする【図5】。自分のことを「女の子」だと表現し、またそのように振る舞うことを是とする野川だが、彼女の発言を見ると、かつて「男に負けたくない」と思い、自分を男並みにしようとしたこともあったのだと分かる。しかし彼女はその男並み願望を捨て、仕事のために女らしさを選び取った。そうでなければ、松方のように現場の人々とぶつかってしまつて、仕事にならないからだ。一見すると松方と相容れないタイプのように思える野川だが、仕事のために女らしくあることを選択した彼女は、仕事のために「男スイッチ」を使い、女の思考を排除しようとする松方と同じく、仕事のために自己のあり方をコントロールしている。そして、本作において野川は「女の働きマン」（一巻二〇三頁）と呼ばれるが、この呼び名が、第一話のタイトル「女の働きマン」と完全に一致する点は見逃せない。なぜなら、第一話の「女の働きマン」とは誰であろう松方のことなのだから。松方と野川は、一見対照的な編集者として描かれているが、どちらも自己のコントロール能力に長けた「働きマン」であり、コインの裏表のような関係にあると言えるだろう。

そして、物語世界内の時間設定に注目してみると、このふたりがともに「ロストジェネレーション」であることが分かる。『働きマン』は、コマの中に描かれたもの（新聞の日付等）を見るかぎり、物語内の時間が現実世界の時間と同期していたと考えられるため、二〇〇四年の連載開始時の松方は二八歳、野川は二六歳ということになる。生年でいうと、松方が一九七六年生まれ、野川が一九七八年生まれだ。ふたりとも紛れもない「ロストジェネレーション」である。だとすれば、仕事のために自己のあり方、見せ方を工夫しようとするやり方は、自分自身のあり方を組織に最適化させようとする「ロストジェネレーション」ならではの労働観からきていると言えるのではないだろうか。

松方の「ロストジェネレーション」らしさが表出しているエピソードはほかにもある。松方が豪胆社の就職試験の面接官を務める第三話だ。社員が三人一組になって行う面接には、松方のほかに、「西田和良（三二歳）」と「息吹健吾（三七歳）」が出席してい



【図6】安野モヨコ『働きマン 1』  
講談社、2004年11月、153頁

るのだが、伊吹は一九九八年入社 of 松方 of ことを面接した人物という設定になっている。つまり、伊吹は就活生時代の松方を知っている。彼は当時の松方を思い出し、「ふてぶてしい」（二巻一六〇頁）態度だったことや「面接の時から世界征服の野望を語るこまったやつ」（二巻一七八頁）であったことを回想している。松方の「世界征服の野望」については、彼女が「いらぬハガキの裏にふつといペンで」（一巻一五四頁）書いたメモを後輩の渚マユに拾われるシーンが出てくるが、メモには次のように書かれている。

世界的に売れる雑誌を作る↓e x N E W S W E E K L I F E / そのために三〇才までに編集長になること↓あと二年で。（一巻一五三頁）【図6】

まず将来の一番大きな目標を設定し、今の自分に何ができるか考えるという流れで書かれたこのメモが「なりたいもの」から「自己」を規定する（17）という自己分析の典型的な思考パターンであることは明白だ。松方の場合、「なりたいもの」が世界レベルで、少々無謀すぎるくらいはあるが、将来の目標のために今を生きるという姿勢は、一九九〇年代以降の就職活動における自己分析が求めた姿勢そのものであった。この点について、作中では伊吹が次のような説明をしている。

たいていのヤツはボールを「入社」に向かって投げるから／最高でも「届く」で普通はもっと手前で落下する／ところが目標を「入ってから何をするのか」「どうなりたのか」に設定すれば／自ずと遠くへ投げるから結果として「入社」は飛び越えている（二巻一六七頁）【図7】

「遠くへ投げる」ことで「入社」を「飛び越え」る。就活生時代の松方が抱いた「世界征服の野望」と伊吹の説明は、根本的には同じことを言っている。

こうして見ていくと、『働きマン』には「ロストジェネレーション」たちの労働観がさまざまなレベルで描き込まれていることが分かる。しかも、「ロストジェネレーション」の語が登場する以前に連載が開始された作品においてそれが確認できたことは非常に意義深い。なぜならそれは、「ロストジェネレーション」という語による可視化、分節化が行われる前から「ロストジェネレーション」表象がはじまっていたことを意味するからだ。また、この「ロストジェネレーション」表象が松方弘子という「女の労働者」



【図7】安野モヨコ『働きマン 2』講談社、2005年7月、167頁

人公が女だからといって、結婚や出産をメインに据えた「女としての人生」が「労働者としての人生」に行き詰まったときの代替案として提示されることはない（主婦労働の大変さはまた別の問題として示唆されている）。それが意味するのは、彼女の労働がいわゆる「腰掛け」ではないということだ。松方が懸命に働いたり悩んだりする姿を通じて「ロストジェネレーション」に共通する心性を描き出したのが『働きマン』という作品なのだ。

### （3）前進するための「保留の思想」

『働きマン』において、松方弘子が「ロストジェネレーション」の労働者として描かれていることについてはすでに見てきた通りだが、やや特殊だと思われるのは、『朝日新聞』のロスジェネ特集や雨宮処凛などが「ロストジェネレーション」に付帯させている「悲壮感」のようなものがほとんど感じられないことだ。本章で「不遇の労働者」という表現を採ったように、「ロストジェネレーション」には、「可哀想な感じ」がつきものと言っている。松方は二〇〇七年時点で三二歳、朝日新聞のロスジェネ特集が定義した「二〇〇七年時点で二五歳～三五歳」という「ロストジェネレーション」の中では年長組にあたり、彼女が入社したであろう一九九八年の有効求人倍率は、就職氷河期の中でも最低ランクの〇・五三倍であった。それにもかかわらず、労働に関する苦労や悩みが語られるシーンがほとんど登場しないのだ。

もちろん、松方にだって労働に関して思うところはある。同僚や友人が結婚、出産するのを見れば心中穏やかではないし（第二四話）、ときにはこのまま『JIDA I』にいてもいいのだろうかと思うこともある（第二九話）。しかし、彼女はそのいずれについても、悲壮感を感じさせるほど深く悩むことがない。とくに「仕事と結婚」という、女の労働者にとっての（そして女の労働者が登場するマンガにとっての）永遠のテーマについては保留を貫いているのだ。

を主人公とする作品に見られたことも看過できない。「ロストジェネレーション」の労働観が、男女の別なく共有されうると読めるからだ。正規／非正規、男／女に関係なく、「ロストジェネレーション」にあって社会に出て働くことは、未来を起点とするがゆえに矛盾をはらまざるを得ない自己の確定とともにあったことを、松方は教えてくれる。そして、本作において、主

結婚適齢期の労働者を女主人公に据えたマンガ作品において、「仕事と結婚」に対する態度表明の明確さがその作品の核となることは多い。たとえば、『働きマン』と同時期に連載がスタートした作品で、松方のようなキャリア志向の強い女主人公が出てくるものに、米沢りか『三〇婚 mis・o・com』がある(18)。この作品に付されたサブタイトルは「30代彼氏なしでも幸せな結婚をする方法」である。主人公の「野呂笑(ノロエミ)」は、三〇代目前で憧れの業界に転職するなど、キャリア志向が強い人物である一方、結婚にも憧れを抱いており、結婚相談所に登録し、お見合いを繰り返す。つまり『三〇婚 mis・o・com』では、ノロエミが「仕事か結婚か」ではなく「仕事も結婚も」両立させようとする女性であることが、作品冒頭から明確に打ち出されているのだ。ノロエミと同じ結婚相談所に登録している女性たちもみな仕事を立派にこなしながら結婚に向かって努力し続けるキャラクターとなっている。マンガに登場する働く女たちが、両立にせよ二者択一にせよ、仕事と結婚に関する何らかの意思表示を求められるのだとすれば、『三〇婚 mis・o・com』はその典型的な作品ということになるだろう。そしてノロエミが、結婚というゴールに向け、まるで仕事上のタスクをこなすような計画性を持って前進してゆく展開は、読者に対するひとつの「提案」として十全に機能しているものと言える。

しかし『働きマン』では、松方の仕事と恋愛に関する方向性(二者択一か両立か)が保留されたまま、物語は進行していく。もし松方が男であれば、この保留はさほど問題にはならないだろう。なぜなら、結婚するにせよ、一生独身を貫くにせよ、「男は働くもの」だと思われているのだから。しかし松方は女である。女の労働者の場合、結婚によってライフコースに変更が生じる可能性が高く、だからこそ、何らかの決断を下すことが求められてしまうし、出産は「いつでもできる」というものではなく、時間的な制限があるため、やはり何らかの決断を下すことは避けられない。

しかし、松方は何も決断しない。松方は考えながら働き、働きながら考えることで人生を前へと進めてゆく。仕事に関しては将来の目標から今やるべきことを決めていたが、プライベートに関しては明確な目標設定を行わないのだ。

結婚をめぐる松方の「保留の思想」とでも呼ぶべき態度を、「ロストジェネレーション」の自己をめぐる「構造的な矛盾」と照らし合わせると、ひとつの可能性が見えてくる。それは、未来から逆算して確定される不確定な自己のあり方に不満を抱いたり、逆にこの不確定性をポジティブなものに無理矢理読み替えようとする負荷からロスジェネ当事者を救い出す可能性だ。松方は、自己実現せよという教育課程、自己分析せよという就職活動をくぐり抜けてきた者であるにもかかわらず、「生きづらさ」を表明するのでも生まれてきた時代を恨むのでもない態度を見せている。ロスジェネ的な働き方を

する一方で、恋愛や結婚に関しては目標を設定することそれ自体を避ける「保留の思想」によって脱ロスジェネ的な態度を見せる松方弘子という女主人公は、「ロスジェネレーション」の労働観を体現する人物であると同時に、彼らが負わされた「生きづらさ」を乗り越えるためのヒントをくれる存在でもあるのだ。

#### 四節 終わりにかえて——自己投影と現実解釈

ここまで『働きマン』の内容分析を通じて「ロスジェネレーション」の生き方について考察してきた。「ロスジェネレーション」が「団塊ジュニア」とはまた別の存在であること、彼らが教育課程において「自分探し」や「自己実現」を求められてきたこと、教育課程が終了し社会に出る頃には自己分析という手法が就職活動において不可欠となり、引き続き自己を確定する作業が要請されたこと、しかしその作業が未来を起点として自己を確定するという「構造的な矛盾」をはらんでいたために、「仮の自己」しか把持し得ないことなどを指摘した上で、安野モヨコ『働きマン』にそれらのロスジェネ性が表象されていることを確認した(19)。本節では、こうした作品を受容する読者へと議論の視点を移したい。

米沢嘉博は、集英社の少女マンガ雑誌『別冊マーガレット』のキャッチコピーが「小学生からOLまで」になった一九七一年頃から、少女読者が成人後もマンガを読み続ける状況となり、それに伴ってマンガの舞台に「職場」を選択することが可能になったと指摘している(20)。それまでの少女マンガが主な舞台としていた「学園」のさらに上のステージとして「職場」が登場したのである。ただしここで重要なのは、少女マンガが職場を舞台に選んだとしても、それは「ロマンスの舞台としての職場が必要なもの」であり、登場人物の職業も、バレリーナや女優、歌手など「少女達の夢」でしかなかったという点だ。米沢が指摘しているのは、そこに描かれるのは読者にとって非現実的な世界であり、働く女性のリアリティは追求されていないということである。むしろほとんど少女たちの夢を描くことによって読者を満足させることが重要だったと考えるべきだろう。したがって、米沢も述べているように、多くの作品において仕事の重圧を受けるのはつねに男性で、「女性が生きていくこと、成長していくことを職業と結びつける動きはなかった」。なぜなら、少女マンガにおいて、物語の中心に据えられているのは恋愛であり、「全ては「幸せな結婚へ」と集約されていく」のが掟だからである。少女マンガにおいて目指されるゴールは、幸せな結婚であり、その意味で女が労働しようとするのであれば「家庭」こそが最良の職場なのである。逆にいえば、会社等の職場は家庭のリハーサル場としての機能を負わされていたにすぎないのだ。米沢は、リアリテ

イに富んだ働く女性が描き出されてゆくのは、「少女マンガ」ではなく成人女性をターゲットに作られた「女性マンガ」からだと言っているが、成人女性向けのマンガも、多くの場合、リアルな労働を描き出しつつ、その実結婚を最終的なゴールとして意識していることに変わりはなく、『働きマン』のように、仕事と恋愛（結婚）について態度表明を保留する作品はそう多くない（ゆえに画期的である）と考えるべきだろう。

成人女性向けマンガについては、藤本由香里がすでに論じているように、「一九八六年の男女雇用機会均等法施行以降、会社勤めのごく普通のOLが仕事に頑張る姿を描いた作品が登場して」きたという（21）。藤本はまた「コミックに関するかぎり、この法律が、社会や女性の意識を仕事に向けさせること」に寄与したと、男女雇用機会均等法の影響を指摘し、一定の評価を与えている。しかしながら、「組織の中の仕事」「社会の中での仕事」といったテーマを描き切れていないという脆弱性があり、「組織の思考」というものがすでに現実のものとしてしみこんでいる」男性向けマンガほどの説得力を持つ作品は少ないとしている。しかし、『働きマン』は、女性を主人公にした作品でありながら、「組織の中での仕事」「社会の中での仕事」をリアルに描いた作品となっている。しかもそのリアリティは、大手出版社に勤める人々の描かれ方だけでなく、松方たちロスジェネ労働者のメンタリティにまで及んでいるのだ。その意味で『働きマン』は、多くの女主人公による労働の物語が持っている脆弱性を克服していると評価できる。

多くの少女マンガにおいて職場が家庭へと読み替えられてしまう運命にあり、女性マンガが組織や社会を描けない理由のひとつとして、少女マンガというジャンルが宮台真司らが述べる「これってあたし！」的な〈私〉のモデルによって自分や現実を読むための「訓練」の場を提供」するものだからだということが挙げられる（22）。作品の中に「これってあたし！」を見つけたことで、「現実の〈私〉やその周りの〈世界〉」を解釈する動きが出てきたのは一九七三年以降のことだという。少女マンガの中に自分の分身を探した若い読者たちがやがて大人になったとき、少女マンガに求めるものが依然として「これってあたし！」なのだと言えれば、当然のことだが社会や組織といったものは後景に退き、かすんでしまうだろう。読者が知りたいのは社会や組織ではなく、その中で生きている「私自身」であり、その世界で「私」がどう考え、どう行動するかが「現実解釈」の基準になるかぎり、大事なものは組織や社会といった外部のことではなく、登場人物の内面や言動のリアリティに尽きるからだ。

登場人物の内面や言動のリアリティを重要視する「これってあたし！」的な考え方は、「ロストジェネレーション」の当事者性と非常によく似ている。どちらも「これが私なのだ」と、当事者自らが語り、承認するという形をとっているという点において。だとすれば、「ロストジェネレーション」の時代とは、少女マンガによる現実解釈との親和

性が高い時代ということになる。自己実現や自己分析に明け暮れたロスジェネ当事者たちにとって「これってあたし！」と言えるような当事者性のあるマンガの存在は、それを「〈私〉のモデル」として読み（自己投影し）、不確定性に満ちた自己を救済し、現実を解釈するための一助となる可能性へと開かれているのではないだろうか。

その意味において、『働きマン』は、非常に意義深いマンガだと言える。作品の中に、「これってあたし！」と言える、自己投影可能な人物を登場させつつ、少女マンガの脆弱性を乗り越え組織や社会のありようを描いているのだから。とくにロスジェネ読者が、同じくロスジェネである松方の働き方、生き方を「これってあたし！」と思う時、それは「現実の〈私〉やその周りの〈世界〉」を解釈するための、これまでにないほど良くできたマニュアルとして参照されることになるだろう。

本作は、まだ連載途中であるため（とはいっても、連載再開のニュースは入って来ておらず再開の目処は立っていない）物語がどのように完結するかによって、また新たな分析・考察も必要になるだろう。しかし、『働きマン』が、少女マンガの持つ脆弱性を乗り越える作品になっていること、それが少女マンガ出身の作者によって達成されたことは、確かな事実なのである。

#### 〔注〕

（１）「失われた世代」という邦訳は、英米文学翻訳家の大久保康雄（一九〇五―八七年）によってなされたもので、一九五五年二月に出版された新潮文庫版『日はまた昇る』に「あなた方は失われた世代の人たちです」という訳文として登場している。

（２）鈴木謙介、仲俣暁生、佐々木敦、柳瀬博一、斎藤哲也、津田大介、森山裕之『文化系トークラジオLife』（本の雑誌社、二〇〇七年十一月）

（３）『朝日新聞』二〇〇七年一月一日朝刊

（４）朝日新聞「ロストジェネレーション」取材班『ロストジェネレーション さまよう二〇〇〇万人』（朝日新聞社、二〇〇七年七月）

（５）「総論 データでみる「団塊ジュニアの実態と価値観」 どんな時代を生きてきたのか？ どんな状況におかれているのか？」（『THE 21』二二巻二号、PHP研究所、二〇〇五年二月）

（６）大久保幸夫「第二のキャリア選択」を迫られている時期と心得よ」（『THE 21』二二巻二号、PHP研究所、二〇〇五年二月）

（７）菊地敏雄「全国世論調査報告（二〇〇六年一二月定期国民意識調査から）」非正規社員、「努力報われぬ」「格差おかしい」（『朝日総研リポートAIR 21』二〇一〇号、

朝日新聞社総合研究本部、二〇〇七年二月)

(8) 香山リカ『貧乏クジ世代 この時代に生まれて損をした!?(PHP研究所、二〇〇六年一月)』

(9) 「団塊世代」とは、第二次世界大戦後に起こったベビーブームの世代を指し、生年については論者によって多少揺れがみられるが、一九四七～四九年生まれとするのがもつとも一般的である。別称については「第一次ベビーブーム世代(もしくはベビーブーマー)」に限られ、管見のかぎりではあるが、これらに代わる新たな語を求める動きは見当たらない。

(10) 雨宮処凛「ロストジェネレーションと『戦争論』 もう、「ただれてくるよな平和」は存在しない」(『論座』一四六号、朝日新聞社、二〇〇七年七月)

(11) 雨宮処凛「ロストジェネレーションの仕組まれた生きづらさ」(一九五年シヨック)と強要される「自分探し」(『世界』七七一号、岩波書店、二〇〇七年一月)

(12) 『朝日新聞』二〇〇七年一月一日朝刊

(13) 雨宮処凛「ロストジェネレーションの仕組まれた生きづらさ」(一九五年シヨック)と強要される「自分探し」(『世界』七七一号、岩波書店、二〇〇七年一月)

(14) 雨宮処凛「ロストジェネレーションの仕組まれた生きづらさ」(一九五年シヨック)と強要される「自分探し」(『世界』七七一号、岩波書店、二〇〇七年一月)

(15) 香川めい「就職氷河期に「自己分析」はどう伝えられたのか 就職情報誌に見るその変容過程」(『ソシオログス』三一号、ソシオログス編集委員会、二〇〇七年九月)

(16) 渡邊佳代「漫画『働きマン』にみるワークライフバランス」(『女性ライフサイクル研究』一七号、女性ライフサイクル研究所、二〇〇七年十一月)によれば、「男スITCH」が登場するのは最初の数回だけで、仕事への取り組み方が変化していくにつれ、「男スITCH」による変身シーンは見られなくなるといふ。やはり松方にとっての「男スITCH」とは、仕事をする上で必要であるにすぎず、逆に言えば、仕事上必要になれば手放せるツールであり、その意味でも彼女を「男並みの女」「女のなりをした男」と評価するのは避けるべきだろう。

(17) 香川めい「就職氷河期に「自己分析」はどう伝えられたのか——就職情報誌に見るその変容過程——」(『ソシオログス』三一号、ソシオログス編集委員会、二〇〇七年九月)

(18) 米沢りか『三〇婚 miso.com』は、『Kiss』(講談社)誌上において、二〇〇五年二四号から二〇一一年二三号まで連載されたのち、掲載誌を『Kiss PLUS』に移し、二〇一二年九月号で完結、単行本化されている。

(19) 『働きマン』において表象されているのは、松方たちのロスジェネ性だけではない



い。松方たちの後輩として「田中邦男」という二二歳の新人編集者が登場するが、彼の労働観は、「ロストジェネレーション」の下に待ち構えている「ゆとり世代」に近いものだ。広義のゆとり世代は、一九八七年―二〇〇四年生まれを指すため、田中の一九七六年生まれはここに含まれないが、「仕事終わってみんなで……／みたいのが苦手／飲み行つてまで説教されたくねーっつか」（一卷六頁）、「まあ「やりたい事をのんびりと」／楽しくやつてます」（一卷二五頁）、「オレは「仕事しかない人生だった」／そんなふうにして死ぬのはごめんですね」（一卷三〇頁）といった発言は、「ゆとり世代」そのものである。一般に、「ゆとり世代」は、職場の飲み会への参加を嫌い、自己の成長に無関係な仕事を避け、言われたことやマニュアルにあることに依存しがちといった傾向があると言われている。前述の発言に加え、彼が『JIDA I』の過去記事をアレンジしただけの企画を提出する様子にも、既存の情報に依存する彼の「ゆとり」性がよく出ている。厳しい就職戦線を勝ち抜いた勢いそのままに働き続け、基本的に「あたしは仕事したなーって思つて／死にたい」（一卷三〇頁）と考えている松方と、希望の部署ではない週刊誌の仕事では力を抜こうと決めているクールな田中（本当はファッション誌を担当したいと思つている）という組み合わせは、そのまま「ロストジェネレーション」と「ゆとり世代」の対比にもなつていたのである。労働空間における世代間の差異を描いているという意味でも、『働きマン』が、女主人公の恋愛を描くために舞台としての職場を用意しただけといったレベルを超えていることが分かるだろう。

（20）米沢嘉博「仕事と恋と青春と キャリアガールの扱い！」『戦後少女マンガ史』筑摩書房、二〇〇七年八月）

（21）藤本由香里「お仕事！」（『ニュー・フェミニズム・レビュー』五 リスキー・ビジネス・女と資本主義の危い関係）一九九四年四月、学陽書房）

（22）宮台真司、石原英樹、大塚明子『増補 サブカルチャー神話解体——少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』（筑摩書房、二〇〇七年二月）

\*『働きマン』の引用は「モーニングKC」版（講談社、全四巻）に拠った。

## 終章

### 一節 各章のまとめ

日本の少女マンガに描かれた「女の労働」について考察するため、第一章では大和和紀『はいからさんが通る』を取り上げた。第一回「講談社漫画賞（少女部門）」受賞作である同作は、現在まで読み継がれる大和の代表作であるが、その認知度とは裏腹に、いわゆる「研究対象」として取り上げられることの少ない作品でもある。同章では、女主人公「紅緒」の労働に着目し、「はいからさん」が大正の時空を生きる「新しい女」であると同時に、連載当時の日本におけるウーマンリブ興隆を仮託されたキャラクターでもあることを指摘した。紅緒は女学校を卒業して花嫁修業をするというライフコースに不満を持つキャラクターとして描かれ、「職業婦人」として活躍する中で、男のミソジニーを解体してゆくが、しかしそれは、女からの一方的なジェンダー秩序の破壊というよりも、男の側から要請されたものとして読むことができる。その証拠に、紅緒の夫となる「忍」は、「家のしきたり」に組み敷かれた男として描かれ、旧弊な家父長制度を紅緒が刷新することを望んでいる。したがって『はいからさんが通る』は、女主人公が愛の客体となる物語からはかなり距離を置いている。その意味において、少女マンガの定番であるシンデレラ・ストーリーを乗り越えていると言える。「あたしはあたし」であることを肯定的に描き、愛の客体となることを正解とせず、男を愛の主体という役割から解放する。少女マンガの古典として読み継がれながら、その内容は、少女マンガに典型的な恋愛規範を否定する動きを見せている。「女の労働」が、女の愛し方、女の人生を変えるかもしれないという期待感を描いた同作は、恋愛ファンタジーとともに、労働に関する理想・希望を読者に届けた作品であると評価できるだろう。また、少女マンガにおいて「女の労働」というテーマが男女雇用機会均等法施行（一九八六年）との呼応関係において積極的に描かれるようになったという経緯を考慮すると、一九七〇年代後半に登場した『はいからさんが通る』は、かなり早い段階から「女の労働」を描いた先駆的作品として評価すべきでもある。

第二章では、男女雇用機会均等法施行の影響下にあった一九八〇年代末の作品『東京ラブストーリー』を取り上げた。同章でまず行ったのは、ドラマ版とマンガ版の比較である。『東京ラブストーリー』は、ドラマ版が「トレンディドラマ」としてよく知られる一方、原作であるマンガ版が顧みられることはごく少ないが、先行論はいずれも、女主人公「リカ」が「トレンディ」な女に見えるのは表面上のことであると指摘している。そのような先行論に追従しつつも、同章では、なぜリカが「トレンディ」な表層と、「ア

ンチ・トレンドイ」な深層とのあいだで引き裂かれてしまうのかについてより詳細な検討を加えた。ドラマ版とは異なる職業選択を行うリカは、日本型の大企業に馴染むことのできない「野生児」として描かれている。やがて愛する男のために「調教」という名の「近代化」を受け入れようとするが、最終的にはこれを断念、自身の「野生児」ぶりを武器に、自分らしく生きることを決める。ドラマ版とは違い、マンガ版のリカからバブル景気の高揚感のようなものを見て取ることは難しい。なぜなら、リカにとって（そして本作にとって）重要なのは、高度消費社会を遊ぶことなく、旧弊な性別役割分業や異性愛体制の「その先」に行くことだからだ。同作が男の愛と経済への依存を徹底して拒む女を描いたことは、恋愛と労働における主体性の獲得・堅持を意味するものであり、「女の労働」を描いた少女マンガ作品として高い水準を保つものであると結論づけた。

第三章と第四章では、二〇〇〇～一〇年代に発表された二作品を取り上げたが、主人公のスペックは全く異なるものである。第三章で取り上げた西炯子『甥の一生』の「つぐみ」はエリート社員、第四章で取り上げた東村アキコ『主に泣いてます』の「泉」は無職である。作品選択にあたっては、同時代に発表されたエリートの物語と無職の物語を並置することで、少女マンガにおける「女の労働」の浸透・拡散を把握することができると考えた。『はいからさんが通る』の時代からその兆候はあるが、二〇〇〇年代以降の少女マンガにおいて「女の労働」を描くことは、はつきりと「旧タイプの少女マンガ」の乗り越えを企図している。つまり、社会的地位・財力・美貌等に恵まれた男に選ばれ愛されることこそ幸福だというたったひとつの「正解」を否定し、職業選択およびパートナー選択において女の自由と主体性が十二分に認められ、女の数だけ幸福の形があるという「複数解」の肯定に向けて物語が展開されるようになるのだ。

第三章では、タイトルにもある「甥」という文字に着目しながら、「男並みの女」「男のような女」とラベリングされることの多いつぐみの「甥」性が、彼女固有のものではなく、祖母「十和」から受け継がれているということ、またその祖母に長年片想いしていた「海江田」もまたひとつに括られた男性性から解放され、性の複数性を受け入れる人物であるという意味において「甥」性の保持者であることを指摘した。すなわち『甥の一生』には、少なくとも三人の「甥」が存在するのである。十和を中心に、つぐみと海江田がお互い「甥」として協働的に生きていく展開は、男と女の恋物語を描き続けてきた少女マンガに対する「乗り越え」として読むことができ、少女マンガという表現形式を使って少女マンガを乗り越えようとする営為は、「複雑化・あいまい化」する少女マンガの最先端に位置すると言えることができる。

第四章の『主に泣いてます』では、「選択縁」によって複数の他者と連帯することが、

男に愛され選ばれるという「正解」を回避する手立てとして示されている点に着目した。常軌を逸した美人であるがゆえに働くことすらままならない「不幸美人」の泉は、まさしく愛され守られるしかないお姫様のようなキャラクターだが、彼女は愛と経済を保障してくれるたったひとりの王子様を選ばない。この帰結をシンデレラ・ストーリーの弱体化と裏付けるものとして評価した。また、同作は、社会に出て働く女たちが抱える「承認欲求」の問題も描いている。均等法の時代には女が社会に出て働くことをストレートに理想・希望として描いていた少女マンガが、無職の女や、仕事に恵まれていてもどこか満たされない女など、「女の労働」を重層的に描き出すようになったという変化を同作は克明に描いている。「無職」という「労働のゼロ地点」を「女であることの困難」というテーマと絡めながらテキストに落とし込んでゆく同作のすぐれた批評性について論じ、同作の評価とした。

第四章までの議論は、少女マンガにおける「女の労働」表象が、女の恋愛、女の人生を変化させるファクターであることを強調するものとなっている。当然のことだが、このことは、ひるがえって、少女マンガに登場する男たちを変化させることにも繋がっている。そこで第五章では、少女マンガに描かれた王子様像について、いくつかの作品を取り上げながら検討した。その結果、とくに「イケメン」という語の登場したゼロ年代以降、少女マンガにおける王子様像が急速に多様化していることが分かった。さまざまなイケメンが登場する「モブ化」現象の中には、「ブサメンのイケメン化」や「イケメンの残念化」といった形でイケメン概念が拡散している様子も見られた。重要なのは、どれだけ概念上イケメンが多様化したとしても、それが作者の画力によって紙面上に結実しなければならぬということである。そこで同章では、できるだけ実例を挙げ、マンガ家の画力の問題とも絡めつつ、イケメンの「モブ化」を検討した。このようなイケメン概念の拡散が、女主人公の恋愛における主体性を強化している点についても分析を加えたことで、同章が少女マンガの「複雑化・あいまい化」の一端を記述できたものと考えられる。

第六章からは安野モヨコの作品を集中的に論じることで、少女マンガにおける「女の労働」表象のあり方を検討するとともに、安野モヨコという作家の評価も同時に行った。第六章では『ハッピー・マニア』を取り上げた。同作の女主人公「シゲカヨ」が、仕事と男を頻繁に変えるキャラクターであること、恋愛より仕事を優先させることは、少女マンガの一大テーマが恋愛であることに鑑みれば極めて「少女マンガ的」な設定だと言える。しかし、ひとたび「女の労働」に目を転じると、就職氷河期世代のフリーターが雇用の不安定性を積極的に利用して新たな恋愛へと飛び込んで行く物語へと様変わりする。つまり、恋に恋する恋愛至上主義にとって、仕事や職場は恋愛を彩るための道具

立てとして後景に退くのではなく、「極めて利用価値のある道具立て」として前景化し、積極的に利用されるという現象が起こっているのである。そうした事実を確認した上で、同章では、かつて「ロマンスの舞台」に過ぎなかった少女マンガの職場表象が、正反対の意味と効果を付与されていると指摘した。また、シゲカヨが徹底した恋愛至上主義者であるがゆえに、恋愛の先にあると考えられている結婚を回避しようとする帰結が、あからさまなシンデレラ・ストーリーの拒絶になっていることなどに注目しつつ、同作が旧弊な少女マンガ的恋愛規範から「逃走」をはかる物語であると結論づけた。

第七章からは、それぞれ、ファッションモデル・一般職OL・編集者といったように、女主人公の職業が異なっており、それぞれ「女の労働」の描かれ方に差異がある。それぞれを詳細に検討することはもちろんだが、安野モヨコ作品における「女の労働」と言えば『働きマン』であるといった印象を刷新することも、本論の目的である。

第七章では、『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』を取り上げ、少女マンガ史において繰り返し描かれている異性装の物語が、安野によってどのように変奏されているのかを検討した。同作において、異性装がファッションモデルという仕事である点に着目し、生物学的には女である主人公が男装のファッションモデルとして働くという設定がどのような効果をもたらしているかについて考察を加えた。同作において、ファッションという名の言語を通じて他者とコミュニケーションしようとする主人公の意志はつねに遅延させられ、ファッションによって「ひとをあざむく」フィクション性ばかりが強度を増している。最終回が近づくにつれ、ファッション誌に掲載されたファッションに関するマンガというおしゃれな印象が徐々に消え、ファッションの持つフィクション性、あるいは作品自体が持つフィクション性を暴き立てるようにして終わる同作は、少女マンガというフィクションをも「全てが偽物でつくりもの」だと喝破し、読者を恋とおしゃれの夢から叩き起こす。そうした暴力的なまでの批評性がこれまでの先行論で議論されることはなかったが、本章がその議論の足がかりになることを期待する。

第八章では、『脂肪と言う名の服を着て』を取り上げた。同作の特異な点としてまず挙げるべきは、労働意欲の希薄な女主人公を採用しつつ「女の労働」を描いているという点である。本作は過激なダイエットを行う女の物語であり、女の美醜をめぐる物語である。しかし、彼女が美醜に囚われてゆくきっかけは、彼女が属する「一般職コミュニティ」にある。男たちによって組織される「総合職コミュニティ」を女同士連帯しながら支えると同時に、男たちの死角では、女同士の格付けゲームが行われるという「連帯と闘争のダブルバインド」状態が引き起こす「症状」について、詳細な分析を行った。また、安野が驚くべき徹底さで一般職OLたちの抱える「闇」を描こうとすることに、「女の労働」の「現実」を見据える安野の労働観を析出した。

第九章では、『働きマン』を取り上げ、「ロストジェネレーション」世代に属する労働者の様態について検討した。この世代が「自分探し」や「自己分析」といった「自己の確定」を迫られるようになった第一世代であること、しかしその「自己の確定」が困難や苦痛を伴うものであることを確認した後、具体的な作品分析を行った。その中で明らかにされたのは、本作が「女の労働」を描くと同時に、「ロストジェネレーション」の労働者たちに対して「保留の思想」とでも呼ぶべきものを付与している点である。先行論は、少女マンガが「組織の中の仕事」「社会の中での仕事」といったテーマを描き切れていないとしているが、『働きマン』は、それらをリアルに描くとともに、ロスジェネ労働者のメンタリティを活写していると結論づけた。すなわち同作は、「女の労働」を描いた少女マンガが持っている脆弱性を克服しているのである。

以上のように、本論では一九七〇～二〇一〇年代の少女マンガ作品に描かれた「女の労働」に着目することで、国家による法制度や経済情勢、あるいは文化的・社会的状況と交渉しながら変容をつづける少女マンガの一端を明らかにするものであった。本論で取り上げられた作品は、日々量産されている少女マンガ作品のごく一部に過ぎないが、いずれも「複雑化・あいまい化」する少女マンガジャンルを俯瞰した際に、「目印」となるものであるし、またそのような作品を選出するよう心がけた。そして、少女マンガが「読者―作者共同体」を形作るものである以上、読書行為を通じて醸成されるさまざまな感情・欲望は、読者―作者間を往還し、新たな感情・欲望を生み出すことで、少女マンガジャンルをさらなる混沌＝豊穡へと導くことになるだろう。

## 二節 少女マンガ研究の現在と展望

本論で取り上げたのは、ここ四〇年ほどの間に発表された少女マンガ作品であるが、二〇一五年現在、少女マンガ研究においては一九五〇～六〇年代の作品がさかんに取り上げられているという現状がある。とくに、手塚治虫の作品を「起源」とする日本のマンガ史観を再検討する研究が多く、成果を上げている。そうした成果のひとつである、伊藤剛『デジカ・イズ・デッド――ひらかれたマンガ表現論へ』（NIT出版、二〇〇五年九月）のタイトルを見ても明らかのように、手塚がマンガ史に張り巡らせている（ように思われている）包囲網をいかに抜け出て、より公平で正確なマンガ史を構築するかが模索されているのだ。この点について、一九五〇～六〇年代の手塚作品を研究している岩下朋世は次のように述べている。

一九五〇～六〇年代の少女向け雑誌、そしてそこに掲載されていたマンガに対する

関心は以前に比べかなり高まっているように見える。こうした状況を踏まえるに、従来の少女マンガ論の枠組みの再検討、という本書の問題関心は、もしかすると早々に乗り越えられ、消化されてしまうかもしれない(1)。

岩下が「早々に乗り越えられ、消化されてしまう」と述べるほど、戦前・戦中のマンガ研究が熱心に行われる反面、「拡散と多様化が進む八〇年代以降のマンガに関しては、いまだ研究の着手されていない点も多い」「八〇年代以降の〈少女マンガ〉を考察の対象とする研究はいまだ十分ではない」(2)という側面もある。しかしそれは半分正しく、半分誤りであるように思われる。というのも、少女マンガに関する論考・批評自体は、それこそ少女マンガが「複雑化・あいまい化」したとされる一九七〇年代後半以降から相当数出ているからだ。コミックマーケットなどで販売された同人誌レベルのものも含めれば、より多くの論考・批評が世に出回っていることになるし、一九八一年には『國文學』(学燈社)が「現代マンガの手帖」という特集を組み、マンガ批評の学問化を試みてもいる(3)。

ただし、マンガについて考え、書くことが「研究」として成立したのは、ごく最近のことだと言わねばならない。「日本マンガ学会」が設立されたのは二〇〇一年のことだが、その設立趣意書にも「マンガの研究・評論の現実を冷静に見つめるならば、マンガに関わる多様な問題領域の大きさと重さ、そして何よりもその面白さに、見合うだけの水準に達しているとは、言いがたいのが現状」(4)と書かれている。こうした指摘もあるように、先行研究が十二分に積み上げられていないという現状の上に本論もまた立っている。と同時に、多くの媒体にさまざまなレベルで書かれたマンガ論に力を与えられる形で本論は書き進められた。マンガ評論家の永山薫は、マンガ史に関する論考の中で「乱暴に結論づければ」と前置きした上で「漫画史を含む漫画の全体像を描くことは不可能である」と述べているが、これが長期間にわたって大量のマンガ(論)を読み、評論家になった人物の感想であることを思う時、マンガを論じることの困難を改めて感じざるを得ない。

実際、個人に可能なのは、マクロな視点で大掴みにした概略史までだろう。ジャンルを限定したところで、よほど小さなジャンルでなければ全体に目は届かないし、届いたところで他の小ジャンルとのリンケージが無視できないだろう。つまり、規模をいくら小さくして、個別の作家史伝にまで煮詰めても、それが無限の因果律が絡まる複雑系であることは変わらないのだ。おまけに、語る者の史観によって、思想によって、視野によって、大きなバイアスがかかってしまう。「／＼」では語るべ

きではないのか？ 不可能なことに對しては、口をつむぐべきなのか？「〽」そうではない。むしろ、逆だ。「〽」私は、混沌として語る方法論さえ確立されていないからこそ、語って語って語り倒す必要があると思っている。あらゆる方法論を試せばいいし、それでもだめなら、新しい方法論を開発すればいい。切り口を変え、焦点距離を変え、再定義し、再検証し、発掘すればいい（5）。

こうした批評に背を押されるようにして、本論は「女の労働」という切り口から、少女マンガを語り、各作品を少女マンガ史の中に跡づけようとするものである。時代的には一九七〇年代後半～二〇一〇年代まで、職業的には無職からエリート社員、労働意欲の希薄な者から、働くことを人生の生き甲斐とする者までを扱った。なお、本論で取り上げた労働のほかに、水商売やセックスワークなど、女性性を強く要求される労働を描いた作品についても今後注目してゆく必要があるだろう。また、本論では少女マンガの一大テーマである「恋愛」と「女の労働」の交渉について考察するため、若い女たち（一〇代後半～三〇代前半）が登場する作品を集中的に取り上げたが、主婦労働や介護労働といった、上の世代の「女の労働」がどのように描かれているかについても研究を進めるべきだと考えている。

本論は、それら今後の課題＝未踏の領域に踏み出すための「足場」であることを目指している。とりわけ、「女の労働」をめぐる文化的・社会的な土壌が変容するとき、女たちが男の愛と経済力への依存をなげうって、自らの自由と主体性の獲得へと舵を切っていること、それと同時に、愛と経済力を保障する男たちが物語の後景に退いてゆくことがテキスト分析を通じて明らかにされたことを、本論の成果としたい。

### 三節 終わりに

本論では、序章において少女マンガを以下のような要素から判断すると述べた。

- ・ 会話は主人公たちの感情の説明が中心であり、それを対照化あるいは客体視する意識の内語が時には二重三重に重なりあい、後者に属する非会話的な文字情報の比重が高い
- ・ フキダシの外にある文字情報が多い

この二点を見れば明らかなように、少年マンガと少女マンガの差異とはすなわちフキダシ以外の部分でキャラクターの「内面」を表現する頻度・程度の差異だと換言するこ



とができる。だとすれば、少女マンガとは、口に出さない（出せない）言葉をさまざまな描画技術によって表現し、読者に伝えるメディアだということになる。

現在から顧みれば、「二四年組」の作品を中心に七〇年代から八〇年代前半にかけての少女マンガが、古代から未来世界まであらゆる時代社会を舞台としつつ、予定調和的な物語世界を脱したことが理解できる。登場人物の内面は深く掘り下げられ、パターン化された恋愛や人物の型は刷新され、ジェンダーフリー的な性別越境の思想まで獲得するようになった。特に内面描写については、少年マンガがプロットやアクションの描出に力を注ぎがちであるのに対し、少女マンガは表情・しぐさの描写やコマの空白部分に書きこまれる詩的モノローグなどの技法を洗練させ、さまざまな想念を画面上に多層的に示すことに成功した。登場人物はストーリー進行のための記号的キャラクターという役割を超え、複雑な心理を抱えて他者との関わりに鋭敏に反応する、繊細で奥行きのある像となった。読者は彼らの姿を通じて生の歎びや希望、苦悩や不安や挫折を味わうことができ、そうした点で文学と同様の感動を少女マンガが与えるようになったのである（6）。

久米依子もこう述べるように、「二四年組」の登場以降、少女マンガは「内面」の描写を進化・深化させていき、少女マンガというジャンルに奥行きを与え、そのことが文学との距離を一気に縮めることにもなった。柄谷行人が『日本近代文学の起源』（一九八〇年）において「内面の発見」について書き、その中で言文一致の確立に関して「私は「内面」から「言文一致」運動をみるのではなく、その逆に、「言文一致」という制度の確立に「内面の発見」を見ようとしてきた」「もはや「言文一致」の意識すらなくなるほどにそれが定着したとき、「内面」が典型的にあらわれた」（7）と述べているが、少女マンガもまた、フキダシに依存しない表現という「制度の確立」が達成され、その制度が当たり前のものとして「定着」したことで、キャラクターの「内面」というものがよりはっきりと立ち現れ、やがて読者の「共感」を引き出すに至ったと考えるべきだろう。その意味で、少女マンガと文学との接触面は、少年マンガとのそれに比べて明らかに広い。そして少女マンガが、アクションよりもモノローグを描くことに注力し、文字情報による「内面」の描写を得意とするジャンルとなったからこそ、本質的には紙の上のインクのシミに過ぎない、フィクショナルな出来事に「共感」し（8）、あるいは人生の「叡智」を学ぶことができるメディアとなったのである（9）。

したがって、本論が分析・考察の対象とした少女マンガに描かれた「女の労働」もまた、働く女たちの「内面」の描写を通じて、「読者―作者共同体」に「共感」と「叡智」

を行きわたらせるものであると思われる。愛や性のファンタジーに慰撫されるだけが少女マンガではない。それはわたしたちがこの現実を生きるためのマニユアルとして、読者の人生に交渉し得るだけのパワーを持ったメディアなのである。

〔注〕

(1) 岩下朋世「あとがき」『少女マンガの表現機構——ひらかれたマンガ表現史と「手塚治虫」』NTT出版、二〇一三年七月

(2) 杉本章吾「終章」(『岡崎京子論 少女マンガ・都市・メディア』新曜社、二〇一二年一〇月)

(3) 同特集の中では、関井光男「少女マンガ・愛と性の神話」(『國文學』二六卷六号、学燈社、一九八一年四月)が、本格的な少女マンガ論である。関井は、少女マンガが本質的に描いているのは「少女から女へ」という「架橋の世界」だと指摘し、「女になる」ことを夢見ることが「愛の成就」の物語へ、「女になる」ことをやめたいという願いが「美少年幻想」の物語へ結実するとを指摘している。

(4) 「日本マンガ学会 設立趣意書」(『生誕 日本マンガ学会』日本マンガ学会、二〇〇一年一〇月)

(5) 永山薫「神もなく境界もなく 漫画史論の不可能性と可能性」(『水声通信』一四号、水声社、二〇〇六年一二月)

(6) 久米依子「少女マンガと文学——ジャンルを超える表現」(菅聡子・ドラージ土屋浩美・竹内佳代編『少女マンガワンダーランド』明治書院、二〇一二年五月)

(7) 柄谷行人「内面の発見」(『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇年八月)

(8) 少女マンガにおける「共感」については、第六章第一節を参照のこと。

(9) 「私は「少女マンガ」からは叡智を学び、「少年マンガ」は娯楽として消費して過こしてきた」(内田樹『街場のマンガ論』小学館、二〇一〇年一〇月)

## 初出一覧

- 序章 書き下ろし
- 第一章 書き下ろし
- 第二章 「柴門ふみ『東京ラブストーリー』論——対幻想を超克するヒロイン」(『早稲田現代文芸研究』四号、二〇一四年三月)
- 第三章 書き下ろし
- 第四章 書き下ろし
- 第五章 「モブ化するイケメンたち——少女マンガの王子様像をめぐる」(『ユリイカ』四六卷一〇号、二〇一四年七月)
- 第六章 「『少女マンガ』からの逃走——安野モヨコ『ハッピー・マニア』を読む」(『早稲田現代文芸研究』一号、二〇一一年三月)
- 第七章 「『ジェリー イン ザ メリイゴーラウンド』におけるファッション／フィクションをめぐる」(『早稲田現代文芸研究』二号、二〇一二年三月)
- 第八章 「安野モヨコ作品における労働の問題系」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』五七号、二〇一一年三月)
- 第九章 「『ロストジェネレーション』における「自己」——マンガ『働きマン』の内容分析を通じて」(『ソシオロジカル・ペーパーズ』一七号、二〇〇八年三月)
- 終章 書き下ろし